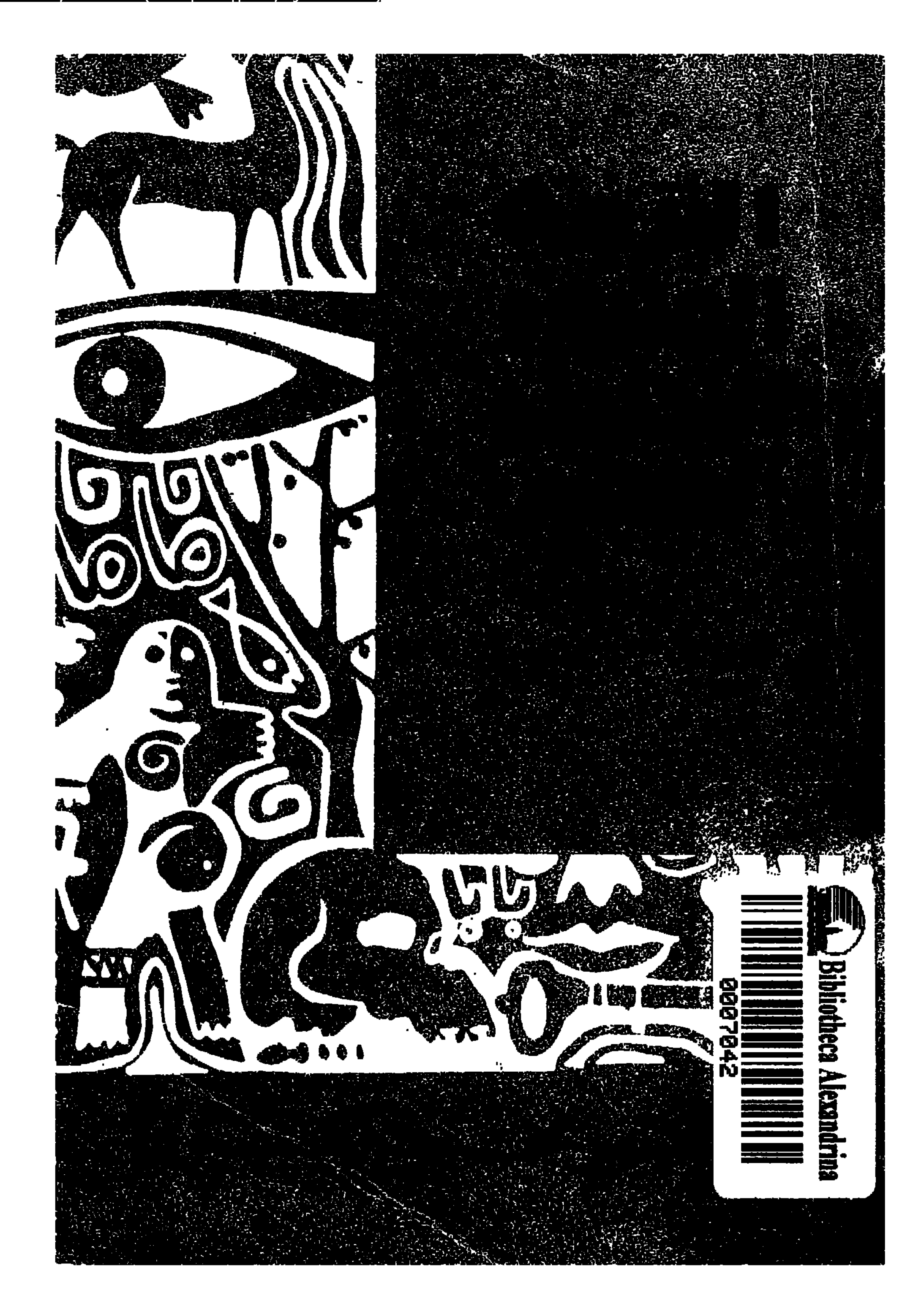






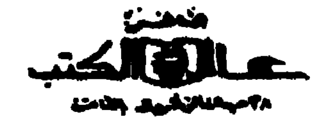


التربية الفنية والتحليل النفسي

دكتور محمود البسيوني

أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية
جامعة قطر
عميد كلية التربية الفنية سابقا
جائزة الدولة التشجيعية فى التربية

الطبعة الثانية




Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أقوال مأثورة

سيجموند فرويد

- الأنا يحارب فى جبهتين : يدافع عن وجوده ضد العالم الخارجى الذى يهدده بالفناء ، وضد العالم الداخلى الذى يرهقه بالرغبات المفرطة . ويتخذ نفس وسائل الوقاية ضد كل من هذين العدوين .

كارل يونج

- النفس كالجسم فى سلوكها ، ولها خصائصها الفسيولوجية وتركيبها التشريحى .
- إذا كنت أريد أن أفهم إنساناً ، فلابد أن أضع جانباً كل المعلومات العلمية عن الشخص العادى ، وأتجنب كل النظريات ، وذلك لأتخذ كلية اتجاهاً جديداً غير متعصب .
- من الأمور المعروفة اليوم فى ميدان الطب ، أن مهمة الطبيب لا تقوم على علاج مرض مجرد ، بل على علاج شخص مريض .
- كلما زادت جمهرة الناس ، أدى ذلك إلى إهمال متزايد الفرد .

ستانلى هول

- إن تاريخ العالم فى جذوره قصة حب .

دانييل شنيدر

- لا يوجد شيء يمكن أن يسمى فناً « موضوعياً » خالصاً ، فذلك نشاط الكاميرا ، والفوتوغراف .
- حينما نتقمص ، فإننا « لا نشكل أنفسنا وفق » نموذج خارجى ، إننا نصبغ هذا النموذج ، باتجاهه ، وصمته ، وذكائه الابتكارى ، كما لو كانت هذه الأشياء صدى وهى تفور وتتردد .
- إن كل أشكال الفن فى أساسها أشكال الحلم ، وكل ما يوجد فى الأحلام حينما نكون مضطربين فى ثبات ، يتم أيضاً فى فننا .

أوسكار وايلد

- إن الرعب من المجتمع وهو أساس الأخلاق . والرهبة من الله . وهي سر الدين ، هذان هما العاملان اللذان يحكماننا
- إن الجمال شكل للعبقرية ، بل لعله أسمى من العبقرية ، لأنه لا يحتاج إلى تفسير
- لماذا حتى فى الحب ، ترجع المشكلة إلى أساس فسيولوجى خالص إن الحب ليس له صلة بمشيئتنا الذاتية .
- فى الحب يبدأ الإنسان دائماً بخداع نفسه . ولكنه ينتهى دائماً بخداع الآخرين
- لتكون إنساناً طيباً ، يجب أن تكون على وفاق مع نفسك

مارسل بروست

- إن الفن كأى نشاط آخر ، يعانى من العصابية

موتسل

- إذا فرض وسلب الإنسان من رغبته الجنسية ، ومن كل شىء ارتبط بها عقلياً ، فالمتوقع غالباً أن كل إحساس بالشعر ، وكل عاطفة أخلاقية تتمزق فى حياته

المحتويات

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

دليل الصور

١ - صورة رمزية من رواية « چيكل ومستر هايد » وهي لمستر هايد . الرواية توضح حالة انقسام الشخصية مسببة مرضاً عصابياً ملازماً . والرواية ألفها الكاتب الأسكتلندي ر . ل . ستيفنسن . مثلت بالسينما عام ١٩٣٢ ، والصورة من الفيلم المذكور ، وتبين نصف چيكل الآخر .

٢ - اختبار بقعة الحبر كما وضعه المحلل النفسي السويسري « هرمان رورشاخ » . إن شكل البقعة يمكن أن يستخدم كثير التداعي الطليق . وفي الحقيقة إن أي شكل غير منتظم يمكن أن يعطي وميضاً لعملية تداع ارتباطية . لقد كتب ليوناردو في مذكراته : « لا يصعب عليك أن تقف ملياً وتتأمل في بقع الجدران ، أو بقايا الحريق ، أو في السحب ، أو الوحل ، أو ما شابه ذلك من الأماكن التي يمكن أن تجد فيها أفكاراً مثيرة » .

٣ - صيد الغزال ، صورة توضح عينة من الخيالات الرمزية المرتبطة بالعملية الجنسية . وهي جزء من لوحة للفنان الألماني « جراناش » ، ق ١٦ .

٤ - المفتاح في الثقب يمكن أن يكون رمزاً جنسياً ، ولكن ليس دائماً . اللوحة قطاع من هيكل الكنيسة ، ق ١٥ . الفنان الفلمنكي « كامبين » . هذا الباب قصد به تمثيل الأمل ، فالكالون يمثل البر ، والمفتاح يرمز إلى الابتهال إلى الله .

٥ - « الأنيما » ، وتمثل العنصر النسائي في لاشعور الذكر . « والأنيماس » ، ويمثل العنصر الذكري في لاشعور الأنثى . وهذه الثنائية الداخلية كثيراً ما تمثل بطريقة رمزية في صورة الخنثى ، كما يظهر في الشكل الموضح من ق ١٧ . مأخوذ من مخطوط كيميائي .

٦ - طريق زراعي أوربي عادي ، وبه لافتة مألوفة صور فيها غزال يجري وهو عابر ... السائق ويلفت نظره إلى الحيوانات التي تعبر الطريق بالعرض حتى ... اشاها الصورة للفنان السويسري « إرهارد جاكوبي » ، وقد صورت ... عن منطق كما يحدث في الأحلام ويشاهد في الطريق الزراعي

فيل ، ووحيد القرن ، ودينا صور ، وخيالان لآدميان فى مقدمة الصورة .

٧ – فى حالات الهستيريا الجماعية ، كان يطلق عليها فيما مضى الامتلاك . رقصة بالينيزية ينتهى الهياج فيها إلى أن يصوب الراقص سيفه ضد نفسه وهو فى حالة ذهول .

٨ – لعبة العربات ، مكونة من ماركة فولكس فاجن ، للتأثير على عقلية القارئ باستثارة خيالات الطفولة اللاشعورية وذكرياتها . فإذا كانت تلك الذكريات سارة ، يمكن أن ترتبط بالإنتاج و بماركته المسجلة .

٩ – الدعاية الانتخابية ، أحد التأثيرات التى يتعرض لها شعور الإنسان فى العصر الحاضر . إعلان يدعو الناخبين للتصويت بنعم ، لصق على واجهة عليها إعلانات أخرى تطالب بلا . هذه المتعارضات من النوع الذى يتسبب فى خلق جو نعيش فيه ضد طبيعتنا وتقوم النفس البشرية التى تعانى من عدم الاتزان ، بخلق ظروف تعويضية لا شعورية

١٠ – مثل مشهور للحلم الشائع النمو بحجم أكبر وهو رسم مستمد من قصة « أليس فى بلاد العجائب » (١٨٧٧) ، والصورة توضح أليس وقد نمت لتملأ المنزل

١١ – « آندى وارهول » ، فنان أمريكى ولد عام ١٩٣٠ . والصورة زيتية معروضة فى متحف أولبريت فوكس فى بافللو بولاية نيويورك ، وهى تمثل نزعة فن العامة (pop art) فى استخدام السلع التى تباع فى الأسواق الكبرى ، على اعتبار أنها من الأشياء التى يستخدمها الجمهور يومياً لمستوى اهتماماته .

١٢ – حلم الفنان الأنجليزى « وليام بليك » ، ق ١٩ . وهو يمثل الحلم الشائع : الطيران ، وعنوان الحلم : « يا إلهى ، كيف حلمت بالأشياء المستحيلة ؟ »

١٣ – « ليوناردو دافنشى » ، موناليزا . تفاصيل من اللوحة المشهورة التى سجلت الابتسامة الخالدة على شفتى هذه السيدة ، إنها تلك الابتسامة التى كان يتفقدها ليوناردو فى حنان الأم التى فقدها فى طفولته ، وأصبح يسعى

للبحث عن فى أعماله

١٤ الأطفال والمربية الصورة انعكاس لا شعورى لفكرة الطفلة عن المربية : ضخامة جسمها وأيديها ، بينما الأطفال صغروا ، وهذه فكرة رمزية انفعالية ، ٦ سنوات

١٥ أنا معايا وردة . الرسم رمزى ، ويوضح عامل التضخيم فى القبض على الوردة ، ٦ سنوات

١٦ نمر فى حديقة الحيوان محاط بسور يحمل فكرة تقمصية ، حيث إن الطفل يتصور نفسه محبوساً فى وضع النمر ، ويريد أن يحقق حريته . رسم رمزى ، ٦ سنوات

١٧ پابلو بيكاسو ، تحضير لوحة جورنيكا . خروج الفنان على الوجه الأصلى بتحريفات رمزية كثيرة ، يشعر بمدى الصراع الذى يعمل فى لاشعوره لإبراز الأسى والألم الذى يعانيه الإنسان من ويلات الحروب . أنظر إلى الأصابع ، والعينين ، والأسنان ، والأنف

١٨ ليوناردو دافنشى ، دراسات تشريحية . المجموعة الملكية ، قلعة وندسور . يلاحظ الدراسة العلمية المتعمقة فى تشريح العضلات ، ورسم العظام .

١٩ بابلو بيكاسو ، « جرترودستين » (١٩٠٦) الصورة التى حاولها الفنان أكثر من ثمانين مرة ، ثم ألغى كل فكرته وهجر مرسمه ، وبعد شهور عاد إليه ليخلق هذه الصورة الرمزية المقدمة عن جرترودستين .

٢٠ بابلو بيكاسو . الحياة (١٩٠٣) . تبدو أن الإصبع الممتدة للرجل الأمامى تصرخ ، بينما الخلفية توضح الحنية المفقودة ، وتبدو الأم بوجه حزين صارم ، بالمقارنة بوجه العارية وجسدها المستسلمين . أما الطفل الرضيع ، الذى هو نتاج الحب المبدع ، فيستكين فى صدر الأم مشيراً إلى العنف الكبير الذى حدث لها ، والذى نتجت عنه هذه النظرة الصارمة . والصورة تشير إلى تقبل الحب على الرغم من كل شىء

٢١ بابلو بيكاسو ، « جورنيكا » الصورة مليئة بالرموز التى توضح الخراب

والدمار الذى حل بقرية جورنيكا . ولنتأمل الرءوس الملقاة على الأرض والتى تصرخ فى هلع ، والحصان الذى يئن من التمزق ، وكلها رموز تشعر بالمأساة ، لنرى بجانب هذه الرموز الأخرى التى تعطى بريق الأمل : فالذارع التى تمسك بالنور ، والشمس الكهربائية المثيرة ، والنور الذى يرمز لأسبانيا ، كلها تعبيرات رمزية ، المجموعة الأولى يلوم فيها الفنان بنى البشر ، والثانية يعطى الأمل لعالم أفضل .

٢٢ – بابلوبيكاسو ، الأستديو (١٩٢٥) . لاحظ رأس التمثال الذى يرمز إلى الأب ، والمسرح الخلفى الذى يرمز للعبة الإبن ، والأيدى التى تحطمت وهى رمز لقوة الأب التى لا تستطيع أن تمارس ضغطها على الإبن ، فتحطمت رمزاً لتحطيم القيد .

٢٣ – مارك شجال ، الموت (١٩٠٨) . تتضمن الصورة مجموعة من الرموز ، فى أشكال طبيعية ، ولكنها تشير إلى عاملى : التكثيف ، والتجاور المرتبطين بخيالات قريبة مما يحدث عادة فى الحلم . فهناك صلة بين عازف الكمان ، وعلامة الحذاء التى ترمز لمحل الأحذية ، ووضعها بالقرب من الشخص الميت الممدد وسط الطريق ، الذى يظهر فيه الكناس بمقشته ويرمز إلى إزالة كل شىء . إن الصورة انعكاس لخيالات الطفولة ، لحالة الذعر التى تنتاب طفلا يهودياً يعيش فى قرية . فالشموع ترتبط بالموت ، كما ترتبط بالليل ، وكذلك بالخوف من الخيالات التى تثير الذعر بالليل ، بل لعلها ترمز إلى رغبة شجال وأمنيته فى مزيد من الضوء فى هذا المكان . إن شجال من خلال هذه الصورة ، يحاول أن يتخلص من كابوس مؤرق فى طفولته ، جمع بين أقاربه ، وأعمامه ، وشكل الميت ، فى جو مظلم ، وحياة ميتة .

٢٤ – مارك شجال ، فى الليل (١٩٤٣) . تأمل الصورة وصلتها بالحلم : الهلال ، واللمبة التى تتدلى من السماء ، والحبيبان ، والحيوان الذى يظهر رأسه من عنان السماء ، والأضواء التى تسطع على الجليد الأبيض فوق بيوت القرية ، كل شىء فى الصورة يرمز إلى واقع مختلف . فالعاشقان يحلمان بوحدة تجمعهما . واللمبة ، إشارة إلى المكان ، لعله الحجرة التى عكس

أن تعزلهما بعيداً عن الشارع ، ليحققا أمنيتهما ، فكأنه يحتويهما سقف يعزلهما عن عيون الناس والكساء الأبيض يشير إلى الغرفة التى تتناسب مع الحب ، كما أن البياض إشارة إلى النقاء .

٢٥ - فنسنت فان جوخ ، حجرة النوم (١٨٨٩) . اشتهر الفنان بوحدته ، وبحياته المتواضعة ، وبالتحليق فى عالم قفر ليس فيه إلا الانعزال ، وغرفة نومه وصف لهذا الصمت .

٢٦ - فنسنت فان جوخ ، المراكب (١٨٨٨) . صورة أخرى للانعزال والصمت ، حيث لاحياة ، زوارق فوق الشاطىء معطلة مقفرة ، وهى امتداد لإحساس الفنان بالعزلة

٢٧ - فنسنت فان جوخ ، دراسة لشجرة (١٨٨٢) . هذه الدراسة لحياة بلا أوراق ، حيث تجردت الشجرة من كل قسمة خضراء ، ومن كل أثر للحياة حولها ، وهى رمز لتلك الانعزالية .

٢٨ فنسنت فان جوخ ، صبيحة الرحيل . ما أروع هذا المثل ليوضح صراع اليدين فوق الوجه فى محاولة التيقظ : ظهر منحن ، ومقعد بظهر ملتو ، والصورة فى خواء .

٢٩ - فنسنت فان جوخ ، الحذاء . ما أروع هذا الحذاء كرمز لصراع الحياة ، حيث الكلل من السير ينعكس فى الحالة الرثة التى آل إليها الحذاء ، إنه يحمل شيئاً من المأساة .

٣٠ - هانزبلمار ، بوب (١٩٣٦) . أشكال نحتية مثيرة جنسياً ، تجميع من أجزاء العرائس فى مغزى جديد .

٣١ - مارسيل دوشامب ، عارية تنزل الدرج (١٩١٦) . الحركة الدنياميكية تتحول إلى شكل استاتيكى ، يمكن إدراكها فى إيقاع متواصل .

٣٣ مارسيل دوشامب ، العروس (١٩١٢) . تعقد الشكل التجريدى ، وتنوعه ، وظهور منطقية له

٣٣ - مارسيل دوشامب ، المرور من البكارة إلى الزواج (١٩١٢) تظهر الأشكال التجريدية متداخلة ، فى محاولة لخلق شخصية خاصة بها ، بصرف النظر عن المصدر .

٣٤ - مارسيل دوشامب ، عجلة دراجة فوق مقعد (١٩١٣) . بروز الجسم المصنوع بحقيقته كعمل فنى ، مع عرضه فى وضع جديد غير مألوف

٣٥ - مارسيل دوشامب . موناليزا بشارب (١٩١٩) بداية الثورة على التقاليد الكلاسيكية ، بوضع الشارب رمزاً لتحطيم هذه القيود ، التى لم تعد تتناسب مع فلسفة العصر واتجاهاته

٣٦ - مان راى ، دوشامب فى زى امرأة (روز سلفاف) (٢٠ / ١٩٢١) محاولة لمنطق مغلف ، بتغيير مظهر الجنس

٣٧ - مان راى ، الراقصة والحبل (١٩١٦) . لقد صنع من الحبل إيقاعات مختلفة وهو ينتقل بالراقصة من مكان إلى آخر ، بصورة تجريدية خالصة

٣٨ - فرانسس بيكابيا ، سيزان (١٩٢٠) . إعلان صور فيه سيزان على شكل قرد ، وهو نوع من الثورة على تقاليد سيزان ، والدعوة إلى مرحلة جديدة من الفكر الفنى

٣٩ - مان راى ، مكواة بنتوءات من المعدن (١٩٢١) . محاولة لتحطيم الشكل المألوف وتغيير مظهره المتعارف عليه ، بإضافات ملفتة ، ليصبح جسماً معبراً .

٤٠ - رسم جندى ، الإبن فى مفترق الطرق بين الأم والأب . الرسم وسيلة تنفيسية عن الصراع الذى يدور فى كيان هذا الجندى ، الذى فقد حنان الأم والأب ، وفقد بالتالى ثقته بنفسه ، وأخذ يعكس ذلك فى رسمه .

مقدمــة الطبعة الثانية

إن المعلومات التى يتضمنها الكتاب مازالت من الأهمية بمكان للمشتغلين بالتربية الفنية فى الوطن العربى ، وقد ساعدت هذه المعلومات كثيراً من المدرسين على ألا يقصروا نظرتهم فى رسوم الأطفال على الجانب الجمالى فحسب ، بل مكنتهم من قراءة المعانى المستترة خلف تلك الرسوم والتى لها أهمية فى بناء شخصية المتعلم وتثقيفها وتكاملها

انى إذ أقدم هذه الطبعة الثانية أرجو أن تؤدى رسالتها بالنسبة للمعلمين الناشئين فى الوطن العربى ، وينتفع بها المشتغلون بالفنون التشكيلية

والله ولى التوفيق

المؤلـف

الدوحة فى ٢٠ / ١١ / ١٩٨٣



مقدمة الكتاب

ساءلت نفسي بعد أن فرغت من صفحات هذا الكتاب عن الباعث لكتابته ونشره ، وعما إذا كنت قد نجحت فى جمع شتات الموضوع والتعريف به ، أم أنني ما زلت فى مقدمته ، والأمر ما زال محتاجاً إلى جهود مضنية لتخرج مزيداً من المؤلفات فى هذا الصدد ؟

الواقع أن « التربية الفنية والتحليل النفسى » وهو موضوع الكتاب اختمر فى ذهنى منذ سنوات ، لم أكن أجد له مادة واضحة أو اهتماماً محلياً يستثير البحث فيه ، ولكن حينما فتحت الدراسات العليا بالمعهد العالى للتربية الفنية أبوابها ، وجاء من بين الدارسين نفر يهتم بالفن كوسيلة للعلاج ، كان لابد من بحث هذا الموضوع وإعطائه ما يستحقه من عناية . فكتبت سلسلة من المحاضرات كانت آخر الأمر نواة هذا الكتاب ، وزاد فى مادته ما اطلعت عليه من آراء فى الموضوع فى مؤتمر التربية الفنية السبعين فى مدينة كوفنترى بإنجلترا عام ١٩٧٠ .

وقد زاد اهتمامى مع تلاميذى أن زرنا العيادة النفسية بكلية التربية ومستشفى الأمراض النفسية بالعباسية ، ومستشفى الأمراض النفسية بالاسكندرية ودار التربية (الأحداث) بالجيزة ، وقسم العلاج بالفن بمستشفى القوات المسلحة بالمعادى ، وكانت تدور فى رءوسنا أسئلة كثيرة عن الصلة بين الفن والتحليل النفسى ، وأثر الفن فى العلاج ، وفى التشخيص .

وبدأت تلوح أمامنا فى رسوم الأطفال التى نجمعها دلائل غير أنها مجرد

رسوم ، فكان من اليسير أن نستشف القصة اللاشعورية التى تحكيها ، وهى قصة فى باطنها أشياء ، غير مجرد الالتزام بالموضوع الشكلى الذى يظهر إجمالاً أمام النظرة العابرة غير المدققة .

إن بعداً جديداً لتفسير الرسوم كظواهر نفسية بدأ يتضح ، وزاد فى إيضاحه بعض الدراسات التحليلية التى قام بها فرويد ليوناردو دافنشى ثم الذى قام به تلاميذه وأتباعه لشخصيات بيكاسو ، وشجال ، وفان جوخ .

لقد زادت المادة ثراء حينما وقفنا على تحليل شخصيات هؤلاء الفنانين من خلال أعمالهم الفنية ، وأصبح من الواضح أن الأمر يحتاج إلى مزيد من الدراسة والاطلاع لتتضح مفاهيمه .

لقد كتبت هذا المؤلف ويعتبر الأول من نوعه باللغة العربية الذى حاولت أن أوضح فيه الصلة التى تربط رسالة معلم التربية الفنية بالتحليل النفسى ، وأوردت أمثلة عديدة من حياة الفنانين والكتاب التى تفسر الرموز التى يستخدمونها بما يكشف عن شخصياتهم ، ويوقظنا للوعى بها فى حياتنا .

إن الكتاب يقع فى تسعة فصول تبدأ بالتعريف بالصلة بين التربية الفنية والتحليل النفسى حيث يحلل السلوك بالإشارة إلى الأنماط وازدواجها وصلة ذلك فى التعبير الفنى وفى الشخصية .

وفى الفصل الثانى تبحث الرمزية ودلالتها النفسية ، حيث يستعان بآراء يونج لتفسير عديد من الرموز التى انحدرت إلينا من تاريخ البشرية وما زال لها معان إلى يومنا هذا ، كما لها جذور ترتبط باللاشعور الجماعى .

أما الفصل الثالث فيبحث فى ذاتية الفرد ووضعه فى مجتمع متناقض

ومتقلب لايعطى له الفرصة ليكون هو ذاته، ويعمل بباعث من نفسه، بل تسيره كثير من الضغوط الخارجية والمعتقدات التى تنتهى به إلى انقسام فى شخصيته .

والفصل الرابع يشرح مفهوم العلاج بالفن، ويوضح الجو الذى يجب خلقه لأداء هذه المهمة، والعلوم التى يجب أن يلم بها المعالج بالفن، كما يشرح أهمية التلقائية فى الرسوم والتعبيرات لتعين فى الكشف عن مضامين لاشعورية .

والفصل الخامس مدخل لتحليل الرسوم، به أمثلة من أعمال الأطفال ويتضح فيها بجلاء المعانى النفسية التى تتضمنها، والتى تؤكد ضرورة الاهتمام بالجوانب النفسية من خلال الفن، وبخاصة فى المراحل الأولى، كما يتضمن هذا الفصل تحليلا لرواية « صورة دوريان جراى » لأوسكار وايلد، وما تشير إليه من مضمون عشق الذات .

والفصل السادس يتناول الأحلام بين التعبير الفنى والتحليل النفسى ويشرح الصلة بين الرمزية فى الحلم وفى الفن، وعلاقتها بالصراعات الشخصية التى يعانيها الإنسان فى الحياة، ثم يتجه الفصل مع بيكاسو للإجابة عن السؤال : هل الفنان يبحث أم يجد؟ وتعقد مقارنة تحليلية بين أعمال بيكاسو وليوناردو وشجال وفان جوخ . وفى كل حالة، يبين التحليل أثر الحرمان فى شكل التعبير، وأثر الفشل والضياع فى التفوق والنبوغ، وفقدان الحب فى التفانى فى الخلود، إن الفصل يستعين بأقوال الفنانين أنفسهم وبآراء فرويد .

وفى الفصل السابع دراسة عن الجنس والحياة، وموقف مدرس

التربية الفنية من هذه المشكلة فيما يقوم به من توجيهات لتلاميذه من خلال الفن . ويتساءل المؤلف فى هذا الفصل هل سيظل الجنس أمراً نعالجه بالتكتم والسرية ، أم آن الأوان للتثقيف حوله ، وإيجاد فرص جديدة فى التربية عامة ، والتربية الفنية بوجه خاص لمجابهته بصورة أكثر إيجابية .

وفى الفصل الثامن يدرس المؤلف موضوع الرمزية والحركة السريالية حيث قامت النزعتان السريالية والدادا على مدخل للفن يستثير أغوار اللاشعور ويبعدنا عن الحقيقة الظاهرة الخارجية ليتيح للأحلام والخيالات الدفينة أن تنعكس وتتحقق من خلال الفن ، والفصل مدعم بدراسة تاريخية عن نشأة وتطور الدادا والسريالية ودور كل من دوشامب وبيكابيا ، وماكس ارنست ، واندريا بريتون ، ودالى ، وآرب ، وغيرهم ، فى دعم مدخل جديد للفن غير النهج التركيبى الذى سارت فيه التكعيبية والتجريدية ، والفن الخالص ، أو الفن للفن .

والفصل التاسع والأخير يشرح أهمية الفن ودوره من الناحية النفسية مستعينا برسم جندى كان يعانى اضطراباً نتيجة لفظ البيئة الأصلية له ، وفقدانه حنان الأم والأب ، وكيف أثر ذلك فى تردده ، وفى ميله إلى الانتحار ليجذب الناس إليه ويستعطفهم ، وحينما يوضح الفصل أهمية الفن من الناحية التنفيسية يشير إلى توجيهات بالنسبة لمدرسى التربية الفنية ليستفيد من هذا العامل فى بناء الشخصية .

ثم ينتهى الكتاب بخاتمة وتوصيات يجمع شتات الموضوع فى مستخلص يوصى بما يجب أن يتبع بالنسبة لمدرسى التربية الفنية الحديثة ، وللدراسات التى يجب أن تطرد فى هذا المجال لتفيد المدارس والمستشفيات .

ويود المؤلف أن يذكر بالفضل والعرفان كل لمن أسهم بطريق مباشر أو غير مباشر فى جعل مادة هذا الكتاب ميسورة للمطبعة ، ويخص بالشكر السيدة حرمه التى أسهمت فى خلق الجو الملائم الذى بعث هذه الصفحات إلى الوجود ، والسادة لويس رزق الله برسوم ، ومجدى فريد عدوى ، والآنسة مديحه عمر لطفى ، لما قاموا به فى تناوب من إعداد الكتاب للطبع .

وفى ختام هذه المقدمة يرجو المؤلف أن يكون الله قد وفقه فى تأليف هذا الكتاب لينتفع به القارئ العربى المشتغل بالفن ، وبالتحليل النفسى ، وبالتربية ، كما ينتفع به الأخصائى الاجتماعى ، والأب ، والأم ، وكل من يهمه تربية الجيل الناشىء بصورة أكثر تكاملا .

والله ولى التوفيق

مصر الجديدة فى ٤ / ١١ / ١٩٧١ — المؤلف



الفصل الأول

التربية الفنية والتحليل النفسى

مقدمة : من الأهداف الحديثة التى يرعاها معلم التربية الفنية ، بجانب ما يدركه من أهداف تقليدية ، ما يتصل بسيكلوجية نمو الأطفال ، ويرتبط بصحتهم النفسية . لهذا ، أصبح من المفيد أن نتفحص العلاقة بين التربية الفنية ، والتحليل النفسى ، لندرك المغزى الحديث لهذه الصلة .

الشخصية المقنعة : إن الأشخاص الذين نقابلهم فى الحياة ، يلتقون فى تعاملهم معنا على أساس ما سماه « يونج » بالقناع [1] فكل من هؤلاء الأشخاص يرتدى القناع الذى يجعل له شخصية لها ملامح معينة يرضى عنها المجتمع ، وهذه الشخصية غالباً ما تكون وليدة العرف ، أى تستمد صفاتها مما هو شائع من الأخلاقيات المنتشرة فى البيئة . ولذلك فإن تلك الشخصية المقنعة التى يتستر وراءها كل شخص ، تحمل فى مضمونها مفهوماً عن الأخلاق ، وعن الخير والشر ، وعن الاجتماعى وغير الاجتماعى ، بما يتفق والعرف الشائع داخل الإطار السائد .

(١) Carl Jung, (ed.) *Man and his Symbols*, N.P., Dell Publishing Co., 1969. p. 350.

استخدم يونج مصطلح "persona" للتعبير عن فكرة القناع .

الحكم على السلوك : ونحن فى الحقيقة . نحكم على سلامة سلوك الأشخاص من داخل هذا الإطار الذى يمليه العرف ، فإذا سألت أحد أصدقائك عن رأيه فى شخص معين تربطه بكما صلة خارجية ، فإنه قد يجيبك الإجابة التقليدية التى تتفق مع ما يقتضيه العرف بالنسبة للصح والخطأ . فذلك موظف يحضر فى مواعيده ، وينصرف فى مواعيده ، ولا يتدخل فى شئون الغير ، لايرضى أن يعمل عملا ليس من اختصاصه ، يركز على مكتبه طوال الوقت انتظاراً لما يأتيه من أوراق ينجزها ، فهو لايتأخر فى تأدية عمله . وحينما يسأل الرؤساء عن رأيهم فيه ، فإنهم غالباً ما يضعون له تقدير الامتياز ، لأنه لا تأتى من حوله شوشرة. وتنطبق قضية وصف هذا الموظف على عدد كبير من الأشخاص ، كيّفهم المجتمع ، وصقلهم العرف ، ليخضعوا للوظيفة ، ولما تمليه العادات والتقاليد من أصول فى السلوك .

معرفتنا بالشخصية : والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن هنا : هل حقيقى أن كل ما تعلمه عن الشخص ، هو ذلك القناع الذى يبرزه أثناء تأديته للوظيفة ، فنراه بياقته البيضاء المنشاة ، وسترته الأنيقة ، ونحكم ظاهرياً على اهتماماته ، وميوله ، وإنتاجه ، وصلاته ، من هذا المظهر ؟ أليس لهذا الشخص حياة خفية تكتنز فيها صفات أخرى أكثر عمقاً وأصالة مما نشاهده فى هذا القناع المزيف ؟ بمعنى آخر : كيف يمكن أن تكون الصورة الواحدة التى نكونها عن هذا الموظف ، هى بمفردها الصورة الصميمة ؟ إن له صورة أخرى فى المنزل حينما يلقى زوجته وأولاده، وله صورة مغايرة حين يصعد الأوتوبيس ، أو يذهب إلى الجامع أو الكنيسة،

أو يزور أحد الأصدقاء فى منزله ، أو ينتقل من الريف إلى الحضر أو من الصعيد إلى الوجه البحرى . إن الشخص فى كل هذه المجالات ، لايمكن أن يستمر بنفس القناع الذى يبرزه فى وظيفته ، إنه بلا ريب يرتدى أقنعة أخرى ، كل قناع يتفق مع المجال الذى يوجد فيه، وهو حتماً سيبرز نفسه دائماً ، حسب القناع الذى يرتديه ، فى شكل الشخص المثالى الذى لايخطئ ، ذلك الشخص الذى يرى العيوب فى الخارج دائماً ، ولايعكسها على نفسه .

ويظهر من ذلك أن الشخصية فى إطار المجالات المتعددة التى تتفاعل معها ، تبدو أكثر تعقيداً مما نظن ، ومما نتوقع ، حتى إنه لا يسهل إصدار حكم عليها صالح فى كل مجال . وأى حكم لابد أن يكون نسبياً ، ومرتبطاً بموقف ، إذ سرعان ما يتغير الموقف وحينئذ وجب أن نحتاط فى الحكم حتى لا نغفل المظاهر الجديدة التى قد تبدو فى السلوك، ولم نكن ننتبه إليها أو نعنى بها فى الإطار التقليدى الذى يستثير القناع الذى تعودنا عليه .

صعوبة الحكم : والذى يولّد التعقيد، ويسبب الصعوبة فى إصدار الأحكام على الشخصية ، ما تخفيه من ظواهر كشف عنها علم النفس ، وأصبح من العسير إنكارها . فتلك موظفة أعطاها الله قدراً من الجمال ، كما منحها فرصة التعلم حتى حصلت على شهادة عالية ، وتسلمت وظيفتها الجديدة لتتفاعل مع أنواع متعددة من الموظفين ، بعضهم أقدم منها ولم تتح لهم نفس الظروف ، والبعض الآخر كافح حتى وصل إلى ما هو عليه ، بجهد شخصى، وعرق . إن هذا الخليط من المجتمع لاينظر إليها نظرة واحدة ، وإنما تختلف النظرة بتغيّر الأشخاص،

وتغير ظروفهم. لذلك ليس من اليسير على تلك الموظفة الجديدة أن تجد تكيفاً، دون أن ترتدى القناع الذى تخفى فيه – بالضرورة، ما يعتمل فى عقلها الباطن. فهى لا تستطيع أن تصرح للموظف الأقل فى المستوى، أنه جاهل، أو أن تقول للشخص الأقدم الذى لا يتصرف بمرونة، أنه « جامد » أو « مقفول »، فلو أنها فعلت ذلك، لفقدت كل من حولها. ولهذا فهى تلتقى بهؤلاء، على اختلاف أنواعهم، بما تعترف لهم فيه بصفاتهم الحسنة، التى يمكن لشخصيتها المقنعة أن ترضى عنها.

ويمكن أن نفهم أيضاً أن تلك الشخصية المقنعة، هى أقرب إلى التمثيل منها إلى الحقيقة الواقعة، فإنك لا تستطيع أن تعرف من ورائها عوامل الانفعالات المستعرة فى كيان الشخص. فكثيراً ما يضغط الشخص على نفسه كى يوائم بين منطقه، والقناع الذى يرتديه. لذلك يتحتم عليه أن يخفى عن إحساس من حوله، انفعالاته الحقيقية، لكنه لا ينجح نجاحاً مطلقاً فى ذلك، إلا إذا كان ممثلا بارعاً قادراً على النفاق إذ أن الشخص العادى، رغم ما يرتديه من قناع. لابد أن يمر فى أزمات من النوع الذى تخلقه التفاعلات مع الحياة. وهو حينما يواجه تلك الأزمات، لا يستطيع أن يدّعى أو يتقنّع، بل لابد له أن يجابهها بطبيعته المستترة وراء القناع. لذلك سرعان ما يبدو الهادئ عصبياً، والبارد متفجراً ثورياً، والمجامل شخصاً شريراً، يخرج الشر من عينيه ولا يعى بمن حوله، وحينئذ يظهر جانب آخر من الشخصية، ما كان له أن يتضح لولا التواجد فى هذه الأزمة.

المعاشرة أساس الحكم: إن الذين قالوا: «إنك لا تعرف الأشخاص إلا إذا عاشرتهم» كانوا صادقين فيما يقولون. لأن المعاشرة معناها الحقيقى

أنك تدرك الشخص وهو مقنع . وتدركه أيضاً وهو بلا قناع . ولذلك فإن تلك المعرفة التى تفرضها العشرة ، هى أوضح ما تكون وأصدق بالنسبة لأية معرفة أخرى لا تتوافر فيها هذه العشرة .

فالعشرة معناها هنا ، أنك تعرف الشخص فى وضعه الرسمى ، وتعرفه فى وضعه غير الرسمى ، أى وهو يرتدى الحلة والياقة البيضاء المنشأة ، وأيضاً وهو يرتدى الجلباب أو البيجاما . معنى ذلك أن العشرة هى التى تستطيع أن تعرف الشخص بالنقيضين : بالقناع ، وما وراء القناع ، بالشكل التقليدى الذى يتكيف مع رسميات المجتمع وعرفه ، والشكل المرن الذى يظهر الإنسان على سليقته ، وعلى طبيعته الذاتية .

التكامل ضد التناقض : ومن الطبيعى أننا حينما ننظر إلى هذا الموضوع من زاوية التكامل ، فإننا لا نتوقع تناقضاً بين ما يظهره الشخص ، وما يخفيه ، لأنه لو كان هناك تناقض ، لكان معنى ذلك أن الشخصية غير متكاملة ، وفى هذه الحالة قد يعنى التكامل عدم التناقض ، أو اندماج الصفات الداخلية مع الصفات الخارجية ، أو التوافق بين حاجات الإنسان ومفاهيمه وما يؤمن به ، مع العرف والتقاليد الخارجية . وهذه ليست مسألة هينة ، لأنه قل أن نجد من الأشخاص من يستطيع أن يكون بسيطاً فى ذاته ، ويمكنه إبراز ذلك . فلو فعل هذا فى مجتمع لا يقر البساطة ، لحكم عليه حكماً ليس فى صالحه . لكن الشخصية المتكاملة القوية ، لا يهمها ذلك الحكم الخارجى الزائف ، بقدر ما يهمها أن ترضى ذاتها ، بمعنى أن ما تؤمن به من الداخل ، هو الذى تمارسه حقيقة فى الخارج ، وحينئذ يقل التناقض وتظهر صفات الشخص

متناسقة . ولكن ذلك لايتحقق عادة إلا بعد صراع عنيف يثبت فيه الشخص كيانه فى البيئة ، ويفرض ذاته عليها . والأشخاص عادة ذوو مقادير مختلفة فى هذا الصدد : فهذا الصنف الذى يفرض نفسه ، يكون أقرب إلى الزعامة ، ويستطيع أن يقود غيره ، بينما الأقل شأناً والذى يخشى المواقف الخارجية ، غالباً ما يستتر وراء هذه الشخصية أى يكون له الدور الثانى . والنوع الأضعف من ذلك ، هو النوع الذى يساير بلا إيمان ، ويبرز غير ما يبطن . ويتصرف وهو غير راض داخليا عن تصرفه .

تعليق الأديان : ولقد كان هذا التناقض فى السلوك الذى تفرضه الشخصية ، موضع تعليق من مختلف الأديان . وكذلك من الذين اهتموا بالدراسات النفسية ، والاجتماعية . ففى القرآن مثلا ، نجد آيات تنص على هذا التناقض وتحذر منه . كما هو وارد فى الآية التى تقول : « أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم وأنتم تتلون الكتاب ، أفلا تعقلون »[1]. فهذه الآية تشير صراحة ، إلى الشخص الذى ارتدى القناع وأخذ يدعو الناس للبر ، بينما هو غير بار ، فهى تستهجن هذا التناقض ، لأنه لايتمشى مع تكامل الشخصية . وفى أحد الأحاديث النبوية : « من رأى منكم منكراً ، فليغيره بيده ، فإن لم يستطع ، فبلسانه ، فإن لم يستطع ، فبقلبه ، وذلك أضعف الإيمان »[2] . وهذا الحديث يشير صراحة ، إلى أن قوة الشخصية وتكاملها له ارتباط وثيق بالسلوك الإيجابى ،

---

(١) سورة البقرة آية ٤٤ .

(٢) يحيى بن شرف الدين النووى ، شرح الأربعين النووية (ط ٦) القاهرة : شركة الشرق ، ١٩٧٠ ص ٧٧ .

.فالذى يرى المنكر ويغيره بيده . يعنى أنه سيخوض معركة لابد أن ينتصر فيها ، كى يضمن جهارة تغير هذا المنكر ، والحديث هنا يشير إلى إيجابية السلوك ، وفاعليته ، وضمان نتيجته ، وهو مبدأ برجمسى أيضاً من الناحية الفلسفية ، إذ أن قيمة الإيمان ، هى فى انعكاسه فى السلوك المباشر للإنسان . وتغير المنكر باللسان فقط ، يعتبر مرتبة ثانية من التكامل ، إذ ليس فيه ضمان لإحداث التغيير المطلوب ، كما هو الحال فى السلوك الأول . أما المرتبة الثالثة التى أشير إليها ، فهى استهجان داخلى وإبداء عدم الرضى بقلب الإنسان أى فى سريرته . وبقية الحديث تشير إلى أن ذلك أضعف الإيمان . وهذا يتفق مع فكرة تكامل الشخصية ، إذ أن تغيير المنكر لا يكتفى بالنظر إليه واستنكاره داخلياً ، فالتغيير عملية صريحة تحتاج إلى تضحية، وإلى بذل. الأمر الذى يجعلها أرقى من التحدث أو الصمت وحده .

وتشير الدلائل المختلفة إلى أن الشخصية لها أركان مختلفة ، وأن الجزء الظاهر منها لايمثل وحده كل صفات الشخصية ، بل لابد أن نعترف أيضاً بالجزء المختفى ، أو ما يسمى بالعقل الباطن ، أو الضمير أحياناً ، وما يعتمل فى ضمير الإنسان ، سواء وعى به وعياً كاملاً ، أو كان ذلك الوعى ناقصاً .

ارتباط التكامل بالتربية الفنية: وفى التربية الفنية ، يلاحظ أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين تكامل الشخصية ، والتعبير الفنى . فكلما لاح التعبير مفصحاً عن كل مكنونات الشخصية بصــدق ، كان قريباً من التكامل . أما إذا ارتدى الفرد فى تعبيره القناع ، كما يفعل فى الحياة

العادية . فإن التعبير الفني في هذه الحالة ، لا يكشف إلا عن الجانب المزيف أو المختلق من الشخصية ، أي المتكلف ، أما الجانب الحقيقي الخفي الذي يمثل الكوامن ، وتستتر فيه الحقيقة ـ هذا الجانب لو أفصح عنه ، لكان أقرب إلى الكشف عن الشخصية من الجانب الآخر .

ومن الممكن أن نرى بوادر الصلة بين الشخصية والتعبير الفني في عدة مجالات يمكن تناولها بالتحليل فيما يلي :

ازدواج النمط وصلته بالشخصية : تشير دراسة رسوم الأطفال إلى أن هناك ما يسمى بازدواج النمط . وقد وضع ذلك في وقت مبكر . العالم الفرنسي « اوكيه » وقد أشرنا إلى ذلك في مجالات أخرى[1]. إن لكل طفل نمطه الخاص الذي يبدو و يتضح في تعبيره الفني . و يعكس طابعه الفريد المميز الذي يرتبط بشخصيته . وقد يلوح هذا الطابع في الكيان الكلي الغالب . الذي يبدو أحياناً : زخرفياً . أو هندسياً .أو وصفياً ، حسب الطابع الغالب . وفي الوقت الذي يسجل فيه الطفل طابعه ، يشاهد في نفس الوقت الأطفال الآخرين ولهم طباع أخرى ، و يشكل له ذلك تحدياً و رغبة منه في التعلم .والتكيف الاجتماعي والفني ، نجد أن هذا الطفل يبدأ يستعير السمات الموجودة في نمط آخر ، و يضيفها إلى نمطه . ومن هنا يتضح أن الطفل أصبح يمتلك نمطين : أحدهما ما يعبر به عما يجول في نفسه ويرضيه ، والآخر ما استعاره من الخارج أو ما استفاده من الآخرين ، وفيه إضافات تمكنه من التكيف مع العالم الخارجي ،

(١) راجع للمؤلف ، سيكلوجية رسوم الأطفال ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٥٧ ، ص ١٢٥ .

أى أنه يكتسب نمطاً ثانياً ويستغله كجواز سفر ، ليبسر له الدخول فى الإطار الاجتماعى .

وعلى الرغم مما قد يقال عن أن هذا الازدواج يحمل بوادر لنمو الشخصية ، وهضماً لخبرات الغير ، إلا أن بداية ظهور النمطين ، لا يمثل توافقاً أو تكاملاً ، بل قد يبين عدم اقتناع بالنفس الداخلية ، الذى يؤدى إلى عدم التكامل .

الشخص ذو الوجهين : لتحدث فى اللغة الدارجة عن الشخص ذى الوجهين ، حتى فى الأمثلة البلدية نقول عن شخص ما إنه « بوشين » ، وهى كناية طريفة تبين فكرة القناع . إن الشخص يتعامل مع الآخرين وهو « متقنع » لكن لو استبدل الشخص الذى أمامه بشخص آخر لغير مضمون كلامه عن الشخص الأول وبدأ يتحدث عن صفاته بطريقة أخرى . فأمام الشخص لا يمكن أن يقول له نفس الكلام الذى يعتقده فيه . ولكن من خلفه يقول عنه كل ما يبدو له . ولايتم هذا فى سلوك الحياة اليومية وحدها ، بل يتعداه أيضاً إلى أسلوب الفن ذاته ، حتى أن هذا الأسلوب يصبح مفتاحاً لقياس مدى التكامل الحادث .

فالرسوم التى نراها للصغار أو الكبار ، والتى تملأ الصفحات ، وتشاهد فى المتاحف هنا وفى الخارج ، لا تمثل بالضرورة نزوة تصادف أن عبر عنها الفنان فى وقت معين . إنها تحتوى على مصادر أصيلة للنفس البشرية فى أصدق حالاتها . كما يمكن أن تتضمن تلك النفس وهى فى حالة تضليل ، وازدواج ، وتناقض ، حاملة كل أنواع الصراع التى

عاناها الفنان ، أو كانت تعانى فى العصر الذى أنتجت فيه . حينما يقال إن الفن تعبير عن الذات أو النفس فالمتوقع أن تنبثق النفس بما تحمله من صحة أو مرض ، من مرح أو كآبة ، من تكيف أو عدم تكيف .

رسوم الأطفال وشخصياتهم : وَهَبْ أن طفلا أعطى صفحة من الورق ليرسم عليها ، لابد أن يأتى الرسم فى هذه الحالة وفق مجموعة من الحقائق التى اكتشفها علماء النفس ، والمجربون فى ميدان التربية الفنية ، حتى إن بعض الدلائل التى يرسمها الأطفال ، يمكن توقعها قبل بدئهم الرسم لما ترتبط به من صفات عامة أصبحت تمثل الأسس التى تنبنى عليها تعبيرات الأطفال الفنية . ولذلك يمكن توضيح الصلة بين رسوم الأطفال ، وشخصياتهم فى المظاهر الآتية .

فى النمط : إن رسم الطفل إذا جاء مؤكداً سليقته يختلف حتماً عن رسم أى طفل آخر ، ويظهر هذا الاختلاف فيما يسمى النمط [1] ، وهو ما يوضح المعالم الرئيسية لطبيعة الرسم الكلية ، وطبيعة كل عنصر يدخل فيها . فالطفل حينما يرسم ، يكون قد كون قاموساً من الأشكال ، وليد تفاعله مع البيئة ، هذا القاموس يتدرج فى النمو والاتساع ، ليخدم حاجة الطفل حين يعبر . لكن فى أية لحظة من اللحظات ، يشاهد الطفل ، بعد أن يتمكن من السيطرة على القلم وهو يخلق رموزاً عن قصد ، لها معالم محددة ، وتتكرر هذه المعالم دون أن يدرى ما لها من صلة وطيدة بنموه الجسمى ، والعقلى ، والنفسى . والشكل الذى تنتهى

---

(١) Type

إليه تلك الرموز التى يسجلها الأطفال فى السن الصغيرة ، تحمل ملامح شخصياتهم ، وتعكس سماتها ، حتى لتكاد تقرأ الشخصية من تلك الرموز . والنمط فى هذه الحالة ، أشبه ببصمات الأصابع التى يعرف خصائصها المتخصصون فى « الفيش والتشبيه » . وعلى ذلك فلابد أن يوضع النمط موضع الاعتبار ، حينما يراد فهم شخصية الطفل ، وتحديد طبيعتها .

فى التكوين : وتظهر الشخصية أيضاً مختلفة عن الشخصيات الأخرى ، فى الأسلوب الذى تتخذه فى عملية التكوين ، ويعنى ذلك طريقة تنظيم العناصر بعضها مع بعض فى فراغ الصفحة ، بحيث تعطى المعنى الكلى ، أو المغزى المتوقع . والتكوين قد يخضع لبعض العمليات العقلية الواعية ، ولكن ليس هذا إلا فى بعض المظاهر ، أما من ناحية الجوهر ، فإن التكوين انعكاس للمزاج الشخصى ، حينما يؤلف الطفل بين العناصر ، ويرتبها ، ويصوغها فى وحدة ، لتعطى الطابع المميز لشخصيته . ولا يستطيع الطفل أن يصل إلى ذلك ، دون أن تتفاعل العمليات اللاشعورية ، مع الوسائل الموضوعية ، فى خلق التكوين . والعوامل اللاشعورية ذات طابع فردى ، أو جماعى ، ولا يسهل التكهن بها إلا إذا كان المعلم ذا بصيرة نفاذة ، يستطيع أن يحلل بيئة التلميذ ، ويفهم بوضوح ما يؤثر فى تكوينه النفسى ، فينحنا منه دعامة للتكم بنات التى تخرج ولها معنى .

أما التكوينات التى تفرض بمواصفات على التلاميذ ، فقلما تحمل فى طياتها شيئاً يمس مشاعرهم ، أو يحرك ما يستقر فى لاشعور كل منهم ، وينتهى الأمر بأن يعالجها التلاميذ على أنها تدريبات آلية خالية من

المعنى . وتخرج الصور والرسوم فاقدة لهذا الإشعاع الذاتى ، الذى يعطى جودة خاصة ، وطابعاً ذاتياً للتكوين . وعلى هذا الأساس ، لابد من التفريق بين ما هو معروف من خصائص فى رسوم الأطفال ، وبين التكوين الذى ينبثق كنمو طبيعى لحلقات متتابعة من الخبرة . لابد من التفريق بين التكوينات الآلية التى يحفظها المعلمون نتيجة تدريبهم فى معاهد الفنون. والتكوينات التى يمكن أن يتكشفها التلاميذ وتتضمن أفكاراً حية . والذى يحدث فى الواقع هو زيادة التقنيع ، أى أن التربية الفنية فى هذه الحالة . لاتساعد الطفل على اكتساب صحته النفسية ، وتكامله الذاتى ، بل تعمل ، كغيرها من الوسائل الاجتماعية الضاغطة . على زيادة تزمت الطفل وتستره وراء القناع الذى يخفى المعالم الحقيقية لشخصيته .

ولا بد لهذا الكلام أن يجد صدى لدى المعلمين ، كى يعيدوا النظر فى كل أنواع المعارف والقواعد ، والروتين الذى يؤخذ على اعتبار أن له قيمة فى حد ذاته ، ويطالبون التلاميذ بحفظه واستيعابه ، سواء فى الرسم أو فى غيره من جوانب النشاط الإنسانى . والتلميذ لا يعرف حقيقة إلا ما يخبره ويتفاعل مع ذاته . ويكون له معنى حى فى كيانه . ولذلك كلما تعرف المدرس على طبيعة التكوينات التى يخلقها أطفاله . كان هذا مدخلا سليماً لأى امتداد من الخبرة يمكن أن يكتسبه تلاميذه . وهذه النقطة مرتبطة بالاعتراف العالمى الذى ينص على أن فن الأطفال يختلف عن فن البالغين . وبالتالى فإن هناك مقومات للتكوينات التى يخلقونها ، تغاير التكوينات الأكاديمية المحفوظة . وتتصل فى صدق بشخصياتهم ،

وهذه جوهر الصفات الأصيلة لرسوم الأطفال .

فى التحريف : سيظهر الاختلاف أيضاً فى نوع التحريف الذى سيغلب على الرسم . فالتحريف فى الفن عند الأطفال يرتبط بحتميته ، بما يختلج فى نفوسهم . وما يؤثر فى ذواتهم بطريقة أغلبها لاشعورية . فالطفل الذى يرسم وجه الأسد أكبر من جسمه ، نجد أن ما يستقر فى هذا التعبير . هو إدراك الطفل لما هو مثير بالنسبة إليه فى هذا الأسد . وتنطوى مختلف الرسوم على ألوان جوهرية من التحريف . يمكن أن تكون دلالة واضحة نقيس بها مصدر اهتمامات الأطفال الدفينة .

فى السيطرة على الفراغ : ومن الظواهر الملاحظة . نسبية الأشياء بعضها لبعض فى رسوم الأطفال . فحينما تطالب مجموعة من الأطفال برسم صورة لفلاح يجنى البلح . فى سن ما قبل السابعة . نشاهد علاقة تقمصية بين شخصية الفلاح والطفل نفسه وهو يجنى البلح : فأحياناً يرسم نفسه طويلاً يعادل طول النخلة ذاتها ، وفى هذه الحالة يعرض مفهومه عن ذاته فى اتجاه الشكل الخارجى . وأحياناً أخرى يرسم نفسه فى نسبته الطبيعية . بينما النخلة طويلة . ويمد ذراعه بما يعادل خمسة أضعاف حجمها الواقعى ليجذب البلح . وفى وضع ثالث . يجعل البلح مائلا فى اتجاهه دون أن يطيل فى الذراع . وفى وضع رابع . قد يسقط البلح دون أن يتسلق النخلة فيجمعه بيسر .

هذه الدلائل ليست رسما فحسب . وإنما هى أكثر من ذلك ، إنها تعنى سلوكاً . تعنى تصرفات يقوم بها الطفل فى الرسم . مثلما يقوم بها فى الحياة . بل لعله فى الحياة لا يستطيع أن يقول لنا كل ما فى

سريرته . تارة لأننا لا نهتم بأن نسمعه . وأخرى لأنه يخشى سخرية الآخرين . لذلك فهو يحتفظ لنفسه بكثير مما قد يعتبره أسراره الشخصية . ولكن إلى أى حد يظل الطفل محتفظاً بهذه الأسرار ؟ إن بعضها مقلق ، وهى وليدة عدم استطاعته تكشف الحلول المناسبة . أو أنه يمنع عنوة عن إيجاد هذه الحلول . ولذلك حين نتساءل : هل تظل هذه الأسرار حبيسة نفسه ، مدفونة فى اللاشعور لا تخرج أبداً ؟ إن علم التحليل النفسى أثبت أنها تتحين الفرص للخروج حينما يكون الرقيب غافلا أو مخدراً . فتخرج فى الأحلام . وفى أحلام اليقظة . وفيما يسمى بالحيل اللاشعورية . وكلها محاولات لتكشف الخروج . إلا أن الرسم ذاته متنفس للتعبير عن هذه الأسرار . ولعل هذا مما يعطى الرسم بعداً جديداً لم يكن واضحاً بهذا الشكل فى بداية هذا القرن . ولكنه أخذ الآن يتطور ويبدو جلياً حتى آن الأوان كى ندرك أهمية الرسوم لعمليات التوافق مع البيئة .

ومن المظاهر التى تمثل شخصية الطفل فى رسومه . ما يلجأ إليه من أساليب فى استغلال الفراغ . فهل هناك ثمة صلة بين طريقة استغلال الفراغ ، وشخصية التلميذ ؟

الحقيقة أن الفراغ .. وإن بدا مسألة مكانية . لكنه لا يظل كذلك حينما يبدأ الطفل فى تشكيله . فحينما يقرر الطفل الرسم على حافة الصفحة بدلا من وسطها . أو فى ركن منها بدلا من استغلال الفراغ كله ، أليس فى ذلك مسألة تثير الاهتمام ؟ الواقع أن الطفل المتوارى الذى يحس بالضغط الاجتماعى ، والذى ينعزل فى بيته ولا يستطيع أن يجابه الجماعة . هذا الطفل كثيراً ما تكون علاقته بالفراغ . علاقة خوف وتردد . هذا

الطفل هو الذى يرسم فى الركن . وعلى الحافة ، تاركاً بقية الصفحة بلا استغلال. وهذا يختلف عن الطفل الشجاع . الطفل الذى اكتسب قدرة على التكيف الاجتماعى . فنجده بجرأة يستغل فراغ الصفحة ، ويقوم بوضع عناصره مكبرة دون أن يحس بأى نوع من التردد . وجدير بالذكر فى هذه المناسبة ، ما يتجه إليه معلمو الفن بالنسبة للفراغ ، حين يوجهون أطفالهم ، فالعادة المتبعة أن يفرضوا على الطفل الحلول المحفوظة لطريقة استغلال الفراغ ، دون وعى أوفهم للأساس النفسى الذى بدا عليه استغلال الفراغ . وهم عندما يفعلون ذلك ، يزيدون من تعقيد المسألة ، لأنهم يعيشون الطفل فى دوامة من الأشكال . المحفوظة التى تكون ذات طابع خارجى بالنسبة له . فتزيد علته بازدواج أكثر للشخصية . كالذى نوه عنه فى بداية هذه النقطة . بينما الحل الأكثر معقولية قد يأتى بنوع من المشاركة ، أو الأخذ والعطاء بين الطفل ومعلمه . فلا يرسم الطفل ما يبغيه المعلم . بقدر ما يحاول الطفل أن يعدل وجهة نظره . نتيجة الحوار الحى الأمين الذى يعقده بينه وبين المعلم . فبدل أن يسأل التلميذ معلمه (نتيجة لهذا الحوار) فيما يجب أن يفعله . يستنتج بنفسه ما هو أفضل . وحينما يستنتجه . يكون قد أخذ القرار بنفسه . وإذا فعل ذلك . أكسبه هذا القرار مقدرة أكثر على مجابهة المواقف والتفاعل الاجتماعى . لذلك فإن التوجيه السليم من خلال الرسم إذا أدركه المعلم حق الإدراك . يكون توجيهاً فى سبيل بناء الشخصية ، وليس توجيهاً فى سبيل تحفيظ بعض المواصفات الخاصة بالرسم الجيد .

معلم الفن كعالم نفسى : فعلم الفن فى الحقيقة عالم نفسى يستخدم

تدريس الرسم لبناء الشخصية ونموها . وإكسابها القدرة على التكيف الاجتماعي . بل وتمكينها من عملية الاتزان النفسي . وتزداد المسألة تعقيداً كلما واجه التلميذ مدرساً ليس لديه الفهم الكافي لطبيعة الطفولة . وطبيعة الشخصية المتكاملة . والأوضاع النفسية التي ترتبط بالتكيف الاجتماعي . وما يحدث من صراع داخلي ينعكس في الرسم نتيجة لعدم التكيف .

التربية النفسية من خلال الفن : والذى درج عليه المعلمون في توجيههم للتربية الفنية . النظر إليها فقط من زاوية مقوماتها الجمالية . والابتكارية . ولا يستطيع أحد أن ينكر أهمية هذا المدخل . لكن ألا يجدر بالمعلمين أن يفكروا في الإنسان نفسه الذى يبتكر ويجمل . على الأقل بقدر اهتمامهم بابتكاراته ؟ بمعنى آخر : ما فائدة الابتكار ، إذا لم يؤثر في الشخصية فينميها . ويصقلها ، ويكسبها التواؤم مع المجتمع ؟ ألا يمكن التفكير في أن الشخص . والإنسان القادر على التواؤم الاجتماعي يكتسب قيمة في الحياة متأثراً بمستوى صحته النفسية ، ونوعها ؟ والصحة النفسية للفرد ذاته ، تعني أكثر من مجرد وجود شخص مبتكر . لايصادف من المجتمع إلا لفظه ، وعدم الاعتراف بكيانه .

إن مبدأ الفن للفن . يتناقض أصلاً مع مبدأ الفن للتربية ، وإذا سلمنا جدلاً بالمبدأ الثاني على أنه الوظيفة الأولى لمدرس الفن الحديث . وجب أن تؤخذ في الاعتبار عوامل إنسانية إضافية . أكثر من الاقتصار على إدراك الصورة الجميلة وطريقة تركيبها . أي لابد أن يؤخذ في الاعتبار ، كل ما هو ميسر من معرفة حول الإنسان ذاته ، بتعقيداته ،

وصراعه فى الحياة ، وقدرته على التكيف النفسى والاجتماعى . وإذا فهم ذلك ، ظهر الفن فى التربية على أنه وسيلة ، وليس غاية ، وسيلة لإيجاد ذلك المضمون الإنسانى المتعلق بتكامل الشخصية ، وتحقيقه . وهو تحقيق لنمو الفرد من مختلف جوانبه ، بحيث يستطيع أن يتفاعل مع مجتمعه ، و يتعاون معه لخيره ، و يكتسب الصحة النفسية أثناء هذا التواؤم ، وهذا التفاعل .

جودة النتائج لا تكفى : و بهذا المفهوم ، لا يجب الاقتصار على الاهتمام بجودة النتائج وما تحويه من صنعة أو مهارة . بقدر الاهتمام بما تحويه من دلائل تكشف عن نفسية المتعلم ، وما يعانيه فى البيئة ، ثم تأتى العمليات الجمالية تباعاً لخدمة العوامل النفسية . فحينما يكون هناك صراع داخلى ، يمكن أن يجد طريقه بلغة الفن التى تتفق مع نوع هذا الصراع . لذلك فإن الصنعة[1] فى هذه الحالة لا تُـلَـقَّـن ، وإنما تنمو مع القدرة على الإفصاح عن خبايا النفس ، ولا تنفع هنا المعلومات الخارجية التى يفرضها المعلمون على تلاميذهم بقصد صقل الصنعة ، إذا أنها غالباً ما تكون مفصولة عن المضامين النفسية التى يعانيها المتعلم ، وأصول الصنعة تكتسب عادة من توجيه التعبيرات الفنية التى يقوم بها كل تلميذ ، وليس مما يقوم به المعلم .

أما الجودة فى التعبير ، فذاتية ونسبية ، وتتعلق بالمتعلم حينما ينمو . والحكم على مقدار نضج المتعلم ، يتم بمقارنة أعماله الحاضرة بالماضية ، وتكشف التفاوت فى النضج ، على أنه لا يجب الوقوع خديعة للتفاوت

(١) technique

التكنيكى . فالصورة التى تبدو معتمة فى بادئ الأمر ، وتمهد لصورة بهجة طلقة ، إنما يبين ذلك أن النفس الدفينة قد صادفها النور ، وأن كثيراً من المضامين المختفية قد أخذ طريقه إلى الوضوح ، فأكسب النفس صحة جديدة انعكست فى التعبير . فكأن النضج فى ذاته ما هو إلا اكتساب قدرة على التكيف والإفصاح عن النفس من خلال الفن ، وهذا ما يحدث فى حالة الفنانين عندما يثبتون وجودهم . فالأصل أن كل فنان يولد بطراز لا يكاد يعترف به المجتمع ، لكنه كلما اكتسب نضجاً ، وسّع دائرة المتذوقين لفنه ، حتى يأتى الوقت الذى تصبح فيه صوره عملة رائجة مقنعة ، يتداولها الناس حتى خارج بلده ، وفى هذه الحالة تكون شخصيته قد وصلت إلى مرتبة أعلى مما يمكن قياسه بالمعايير المدرسية الشائعة ، بل وفى هذه الحالة تكون الشخصية قد وصلت إلى مرتبة توحى بمعاييرها الذاتية التى تنبثق منها ، والتى لا يمكن معرفتها من قبل ، أو اقتباسها من أية تقاليد أو قواعد محفوظة مقدماً .

والطفل على نهج الفنان ، حينما تتأكد شخصيته فى الفن ، تتأكد اجتماعياً تبعاً لذلك ، ويكون لها صدى نفسى . ومن هنا تلوح التربية النفسية من خلال الفن ، إذ أنه كلما تأكدت الشخصية وظهرت معالمها ، كان هذا نوعاً من التربية التى تثبت قدم المتعلم وتجعلها راسخة فى بيئته ، فيأخذ مكانه الطبيعى .

لقد آن الأوان أن يعاد فحص مكانة التربية الفنية فى الوقت الحاضر فهى تحتاج إلى إعادة نظر فى بعض أهدافها ، لتأكيد الجانب النفسى الذى يسهم بالخير نحو الفرد والمجتمع .

الفصل الثانى

الرمزية ودلالاتها النفسية

مقدمة : الملاحظ لفنون الأطفال ، والفنون التشكيلية للجنس البشرى عامة ، يشاهد أنواعاً من الرموز فى طيات التعبير الفنى ، سواء كان هذا التعبير رسماً ، أو نحتاً ، أو تصويراً لخطوط ، أو زخرفة لآنية ، بمختلف الخامات . وتلك الرموز لها معان مختلفة ودلائل ، يمكن بالنظر إليها ، فهم كثير من المعانى التى يحاول المعبر أن ينقلها إلى المشاهدين . على أن التعبير الفردى الذى يقوم به الطفل ، ترتبط رموزه بفرديته ، بينما الرموز التى استخدمت فى الفنون القديمة ، لها دلائل اصطلاحية ، أى أنها ترتقى فى كثير من الأحيان إلى مستوى اللغة العامة ، والتى تنم عن معان متعارف عليها .

وقد حاول علماء النفس التحليليون أن يربطوا بين الرمزية والشخصية ، حيث إن الرموز التى يعبر عنها الأطفال ، كثيراً ما تعكس فى مجموعها بعض المعانى الدفينة فى اللاشعور . وقد تزداد الرموز وضوحاً مع بعض الأطفال الذين يعانون أمراضاً نفسية ، فهم لاينتجون رسوماً كالتى يصنعها الطفل العادى ، فما يعانونه من أزمات نفسية إنما يضغط بصورة ملحة ليفصح عن كيانه منعكساً فى الرسم بصورة أو بأخرى ، وعلى ذلك يصبح الرسم مفتاحاً لفهم تلك المعانى الدفينة التى تؤثر فى الشخصية .

أما بالنسبة للفنون القديمة ، فقد ترتقى الرموز إلى ما يشغل الجماعة ،

فالرمز مصطلح . ومجموع المعانى الرمزية يشكل اللغة النهائية التى يمكن بقراءتها فهم دلائل كثيرة . أكثر من مجرد الاستمتاع برؤية الصورة من زاويتها الجمالية وحدها.

الرمزية واللاشعور : وقد حاول يونج ، وغيره من علماء التحليل النفسى ، أن يربطوا بين الرموز التى تشاهد فى الفنون، والمعانى التى تستتر عادة فى اللاشعور ، وترتبط ببعض الدوافع النفسية الخفية التى لم تجد سبيلا للتحقيق ، حيث يضع المجتمع سياجاً خارجياً يمنع هذا التحقيق ، كما أن مثل تلك الدوافع قد ترتبط باتجاهات شرطية مصحوبة بالخجل ، مما يعرقل أيضاً تحقيق هذه الدوافع .

ولقد أوضح يونج عديداً من الصور التى تتضمن هذه الرمزية فى كتابه المعروف : « الإنسان ورموزه»[1]، وفيما يلى إيضاح لبعض تلك الصور :

المنظر الأول : ويوضح صورة لانقسام الشخصية ، تمثل الرواية المشهورة : « دكتور چيكل ومستر هايد » ، والتى كتبها ستيفنسن ، وأخرجت بالسينما . ويظهر فى الصورة شكل (١)هايد الذى يبدو أقرب إلى الغوريللا ، والذى يمثل النصف الثانى من شخصية دكتور چيكل ، وهو دلالة عامة فى اللاشعور ورثته الإنسانية جمعاء ، كما يرى ذلك يونج . فالنصف الذى لايظهر للمجتمع ، يكون مليئاً بالشك ، والحقد ، وليس فيه منطق اجتماعى ، وصورة هايد فى الحقيقة رمز لهذا النصف الثانى المختبئ فى اللاشعور ، أى رمز للشر ، بل هى الصورة الواضحة

---

(١) المرجع السابق .

لما يختبيء فى اللاشعور . وليس من اليسير إدراك هذا الجانب من الناحية المعنوية ، إلا إذا أعطى دلالة ملموسة . فصورة الغور يالا التى تقرب فى شكلها العام من طبيعة شكل الإنسان ، أقرب أيضاً للجوانب الفردية غير المهذبة التى تختفى فى اللاشعور . وفى قصص الأطفال ، تصور الغور يالا على أنها « الغول » رمز كل أنواع الشر الذى يفتك بالبشر . وحينما يحاول الإنسان أن يبرز جوانبه الغريزية ، فليس أدل على الإفصاح عنها من تصور شكل هذا الغول ، شكل (١).

المنظر الثانى : ويمثل بقعة من الحبر تنطر بطريق الصدفة على قطعة من الورق ، ثم تثنى هذه الورقة من المنتصف فتظهر البقعة بشكل متماثل فى الصفحة . وحينما تعرض هذه البقعة على المشاهدين ، فإنهم عادة يتصورون فيها أفكاراً ، ومعانى ، ورموزاً ، هى مجمل ما يسقطونه على هذه البقعة . فالبقع فى الحقيقة تستخدم كمثيرات لدلالات إسقاطية . وترابطات شخصية حرة . وفى الواقع إن أى شكل غير منتظم ، قد يكتسب معنى بالنسبة للمشاهد من العملية الترابطية ، وقد كتب ليوناردو دافنشى فى مذكراته : « ليس من العسير على الشخص أن يقف وينظر فى قوائم الجدران ، أو فى حطام النار ، أو فى السحب ، أو الطين ، أو الأماكن المشابهة ، ويجد فيها أفكاراً جيدة[1] » شكل (٢).

المنظر الثالث : ويتضمن نوعاً من الرمزية التى تعبر عن العملية الجنسية ، مرموزة لها فى صيد الغزال ، والصورة توضح أحد أعمال الفنان الألمانى « كراناتس » . وتبدو فكرة الجنس فى قصيدة شاعرية تمثل

(١) المرجع السابق ص ١٠ .

عملية الصيد مرموز لها فى مقاطع مختلفة . فأول طلقة لم يصب فيها الصائد هدفه ، وفى الطلقة الثانية التى أصابت ، قام بتقبيل صيده . أما الثالثة فهربت ولاذت بالفرار إلى قلب رجل شاب ، وهى تعيش بين الأوراق الخضراء .

ولعل فى فكرة الغزال . تصويراً للأنوثة ، وعملية الصيد فى ذاتها عبارة عن بحث الجنس الخشن عن الجنس اللطيف ، وما أجمل شكل الغزال حينما نقارن بينه وبين المرأة الجميلة ، حتى فى اللغة العادية . شكل (٣).

المنظر الرابع : يمثل مفتاحاً فى ثقب الباب وهو رمز آخر للجنس ، والصورة ترجع إلى القرن الخامس عشر للفنان كامپين[1]، والباب قصد به أن يرمز إلى الأمل . والقفل يمثل نوعاً من المشاركة ، أما المفتاح فيرمز إلى رغبة الإنسان إلى التقرب نحو الله . والناظر إلى الصورة لا يشاهد هذه المعانى لأول وهلة . ولكن بعمليات تأملية قد تتضح ، فنحن نتحدث فى لغتنا العادية عن الباب المفتوح ، وهى فكرة رمزية ، على أن الأمل لم يقطع ولم يوصد ، وسياسة الباب المفتوح معناها أن عملية الأخذ والعطاء تعطى أملا فى تفاهم أكبر . أما إغلاق الباب وإيصاده ، فهى دلائل رمزية لفقدان الأمل . شكل (٤) .

المنظر الخامس : ويرمز للفكرة التى يؤكدها « يونج » فى كتاباته ، من كون الرجل ليس رجلاً مطلقاً ، أو الأنثى أنثى مطلقة ، فكلاهما من الجنس

(١) Campin

الآخر صورة مصاحبة منذ البداية ، يحمل الرجل الأنيما[1]، أى صورة العنصر النسائى فى لاشعوره، كما تحمل المرأة الأنيماس[2]، وهى صورة العنصر الرجالى فى لاشعورها ، ويبين هذا نوعاً من الازدواج الداخلى ، والصورة رمز لهذا الازدواج ، فنصفها امرأة ، والنصف الآخر رجل يحمل سيفاً ، والأذرع يعلوها جناحان على شكل وطواط ، بينما الأرجل تستند إلى وحش خرافى ، والصورة من مخطوطات كيميائية فى القرن السابع عشر . شكل (٥) .

المنظر السادس: ويمثل حالة من الهيستيريا الجماعية المتطرفة التى كان يطلق عليها فى الماضى : « التملك »[3]، فإن العقل الواعى وعملية الإدراك ، كلاهما يختل ، وتسبب نوبة رقصة السيف الباليني به للراقصين ، حالة من الغثيان قد يصلون فيها إلى نوع من الهياج يستخدمون فيها أسلحتهم ضد أنفسهم . وتستثير لنا هذه الصورة ، بعض الرقصات المحلية التى يعلو فيها الصراخ ، وتزداد حدة الطبول برغم إخراج العفاريت التى تأخذ مكانها من نفسية المريض ، ولعل الزار أحد مظاهر الرقص الانفعالى المحلى ، الذى يبرز هذه السمة . شكل (٧) .

المنظر السابع : والصورة تمثل لعبة العربات « الفولكس فاجن » التى تمثل شعاراً للإعلان عن الماركة فى هذه الصورة . وقد يكون لهذه اللعبة تأثيرها فى عقلية المشاهد ، حيث يمكن أن تستثير لديه ذكريات الطفولة ،

(١) anima
(٢) animus
(٣) possession

إذ يلذ لكل طفل أن يرتب أشكال العربات فى تشكيلات جميلة ، فإذا ارتبط الإعلان فى ذهن المشاهد بهذه الذكريات الصادقة التى تبعث فيه السرور ، فإنه عن طريق هذا الترابط اللاشعورى مع اسم السيارة وماركتها ، يمكن أن يكون هذا سبباً من أسباب زيادة الدوافع لدى الشخص لاقتناء هذه السيارة . شكل (٨) .

المنظر الثامن : يمثل صورة لطريق زراعى ، حيث نشاهد إشارة المرور مرسوماً عليها غزال ، وهو تحذير للسائقين من السرعة فى هذا المكان ، لأنه يحتمل أن تمر حيوانات من الجانب الآخر . ويظهر ظل راكبى الدراجات فى الجزء الأمامى من الصورة ، بينما يتضح من الحيوانات العابرة : فيل ، وديناصور ، ووحيد القرن . وهذه الصورة عبارة عن حلم ، قد صورها الفنان السويسرى الحديث « إيرهار جاكوبى »[1] والصورة ، فى الواقع ، تمثل ما نسميه : « اللامنطقية » وتحمل الدلائل التى تلوح عادة فى الأحلام فى صور غير مرتبطة . شكل (٦) .

المنظر التاسع : يظهر من هذا الإعلان ، التأثير الذى يتعرض له الإنسان فى وقتنا الحاضر ، نتيجة للدعاية السياسية . والرسم يبين إعلاناً فرنسياً ظهر عام ١٩٦٢ ، يدعو الناخب بأن يدلى (بنعم) فى أسفل الانتخابات ، (ولا) متكررة . فى الوقت الذى يدعونا الإعلان للاستجابة الإيجابية ، يدعونا فيه غيره إلى الاستجابة السلبية ، ومن شأن هذا أن يخلق جواً لا يتلاءم مع نفسه ، وعدم الاتزان النفسى يكون النتيجة

(١) Eerhard Garoby

الحتمية لمثل هذا التضارب . والذى نحاول لاشعوريًّا . أن نقوم بعمليات تعويضية عنه . لنكتسب عملية الاتزان النفسى . شكل (٩) .

المنظر العاشر : ويظهر فى الصورة العليا منظر من القصة المشهورة : « أليس فى بلاد العجائب » عام ١٨٧٧ . وتبدو فيه أليس وقد كبرت إلى أكبر حد ممكن لتشغل فراغ المنزل . وهى فكرة حلم من النوع التعويضى الذى يمنينا بكبر الحجم . بحيث نكتسب قوة أكبر لتحقيق أحلامنا . وهذا النوع من الأحلام . يساور دائمًا طفولتنا . وقد استغل فى القصة أحسن استغلال . ليفصح عن نوع من الرمزية فى تحقيق هذا الأمل الذى يساور الطفولة . حينما تحس بضعفها إزاء العالم الخارجى . شكل (١٠) .

والرسم السفلى يبين حلماً آخر من النوع الشائع أيضاً . والذى يبدو فيه الإنسان وهو يطير . وهى صورة من القرن التاسع عشر . صورها الفنان الإنجليزى « وليم بلياك[1] » وعنوانها : « كيف حلمت بالأشياء المستحيلة ؟ » . وفى هذه الصورة نرى المرأة وهى تتأبط ذراع الرجل الذى يقود الحصان الطائر فى الفضاء . بينما الخيالات التى تصعد من أسفل وتلوح فى أعلى السحب . تطل عليها — هل ذلك هو الخيال الذى عاود الإنسان مرات فى حياته ليفك قيوده الأرضية[2] . ويطير أشبه بالحمامة حرًّا فى السماء . يحقق آماله ودوافعه ؟ . شكل (١٢) .

(١) William Blake

(٢) المرجع السابق ص ٣٩ .

حقيقة الرمزية : ويبدو من استطلاع هذه الأمثلة العديدة ، أن الرمزية ضرورة للإفصاح عن الأفكار المقلقة ، التي لا تجد سبيلها إلى التحقيق في الحياة العادية . وحينما ينتج الفنان أو المعبر ، فإنه يكسبها تلك الرمزية التي تعتبر مفتاحاً للكشف عن ذلك الشيء الذي يقلقه . ولعل الأفراد لا يقلون عن الشعوب في اهتماماتهم الرمزية ، فمنذ أيام كتبت الصحف عن مظاهرة للطلبة الأمريكيين وقد جسدوا فيها صورة لنيكسون كدمية . وهم في الواقع ، إذ يجسدونها في أثناء تجمعهم ، وحين يحتجون فيها على الحرب الكمبودية ، والحرب الفيتنامية ، إنما يحاولون بذلك تصوير الاتجاه المضاد لثورتهم ، باعتبار أن الرئيس ومن حوله هم الذين اتخذوا القرار في الهجوم ضد الثوار في دولة كمبوديا ، والتصوير بالدمية مقترن بالحافز الذي تسعى إليه جماعات الطلبة ، حيث لا يستطيعون الأصل فيستخدمون الدمية كبديل .

ولعلنا نذكر « تشرشل » أثناء الحرب العالمية الثانية ، حينما كان يطوف في معسكرات الجنود ، وكان يلوح بيده راداً التحية ، رافعاً أصبعيه على شكل حرف « V » ، وهو الحرف الأول من لفظ النصر [١] ، وأصبح هذا الرمز مقترناً بالصراع الحادث في الحرب بين قوى الحلفاء ، وقوى المحور . أما بالنسبة للمحور ، فقد كان الصليب المعكوف الذي ارتبط بالنازية ، العلامة الواضحة لكل الأفكار التي حاول هتلر أن يبرزها كنوع من التحدي للعالم ، ومنها : « ألمانيا فوق الجميع » . كما أن رفع الذراع لتحية الزعيم ، كان أيضاً أحد الدلائل لتجسيد الطاعة العسكرية للزعيم هتلر .

(١) Victory

الرمزية من ناحية الشكل : وقد سبق في مجال آخر . أن فرقنا بين ما أسميناه الرمز . والعلامة . والرمز الفني . كما أوضحنا في هذا المجال نوع الصلة بين الرمزية . والأحلام[1] . وبيّنا في مجال آخر معنى الرمزية كما تتضح في رسوم الأطفال[2] . وفي هذا المجال لا نريد أن نكرر ما سبق ذكره . وإنما نود أن نتناول الموضوع من زاوية أخرى . وهي كيف تأخذ الرموز أشكالها ؟

من الطبيعي أن الرمز الذي سيستخدمه شخص معين في التعبير . لابدّ وأن يكون له معنى خاص لديه وليس هناك حدود لما يمكن أن يظهر عليه شكل هذا الرمز فمن اليسير حينما نتعامل مع شخص . نحسب طوال الوقت أنه عنيف . معقد في تصرفاته . لا يسهل الوصول معه إلى تفاهم ودي . وأن قراراته يكون دائماً مبعثها الصرامة والنظام المظهري . وقد تتحول صورة هذا الشخص لتصبح رمزاً ينم عن هذا المعنى . ويمكن استخدامه بهذه الصورة , وفي محاولات لبعض الفنانين . وخاصة الحديثين مثل ريفييرا[3] . كان يريد أن يرمز للرأسمالية بمعناها المستغل ، المضاد للرفاهية العامة للرجل الشعبي . فكان يحار في إيجاد الرمز حتى وجد أن أفضل شيء أن يصور شخصية أمريكية مشهورة بثرائها . وكان ينقلها نقلا حرفيّاً في صوره الحائطية الكبيرة . ليبينها كرمز للثراء الذي

(١) أسس التربية الفنية (٢) سيكلوجية رسوم الأطفال

(٣) D. Reviera

يحاول أن يشرح أضراره من الناحية الاشتراكية . ولذلك فقد يصبح الشخص بصورته الطبيعية أو الفوتوغرافية لبعض الناس . رمزاً لمجموعة من الأفكار . سواء أكانت أفكاراً من النوع المحبب أو المكروه . وهو معنى إضافى يدرك فى ذاتية الشخص نفسه الذى يسجل .

وهناك أيضاً دلالات أخرى للرموز التى تصل إلى علامات بسيطة مجردة . لتنم عن أفكار جديدة . فمثلا فكرة الصليب . إنه مجرد خطين أحدهما رأسى والآخر أفقى، والخطان متقاطعان . ولكن ظهورهما فى أى رسم . أو فى أى مجال مجسم . يثير دلالات كثيرة . ومعانى عديدة . لهذا لا يمكن أن نتصور هذين الخطين علامة عابرة ، بل إن الرمزية التى يحملها الصليب مرتبطة بصلب المسيح . ومرتبطة بتمثل عملية الإصرار على العقيدة والدفاع عنها ، حتى لو فقد الإنسان روحه . لهذا أصبح الصليب يرتبط بالهداية ، والمثل الأعلى . والتضحية . واستغله الفنانون لإقامة الكنيسة على دعامة من هيكله . فأول بازيلكا كانت على شكل صليب . وكل مقابر المسيحيين يعلوها الصليب . كما يعلو الكنائس ، كما أصبح رمزاً يدلى فى سلسلة حول رقبة من يؤمن بالمسيحية . ويتمثل فى السيد المسيح ، المثل الأعلى للتضحية والفداء .

وقد امتلأ تاريخ الفن فى العصور : القديمة . والوسطى . بأنواع عديدة من الرموز . حتى أصبح من الضرورى إدراك المغزى من كل رمز ، لتفهم تلك الأعمال الفنية ، فاستخدمت الحمامة رمزاً للسلام ، كما رُسِمَ الكبش لينم عن الفداء ، ومرجعه قصة إبراهيم وابنه إسماعيل حينما افتداه بذبح هذا الكبش ، فأصبح الكبش رمزاً للفداء . كما

يستخدم الصقر رمزاً للرفعة . وقد تداوله الفنانون حتى ولو أن بعضهم لم يره. كذلك ظهر وجه الأسد ليرمز إلى القوة . والثعبان إلى الغدر أحياناً ، وفى أحيان أخرى ، وخاصة مع صانعى الأدوية . يستخدم على أنه رمز لتحويل السم إلى « ترياق » . ولاشك أن تمثيل المياه بخطوط متعرجة ، يرمز إلى الأمواج أحياناً ، وفى أحيان أخرى يرسم الماء رمزاً للتعميد بالنسبة للمسيحية ، وترسم السمكة رمزاً للخير . وكان المصريون القدماء يجمعون وجوه الحيوانات والطيور فوق أجسام آدمية . لتعبر عن فكرة الآلهة . وفى الفنون الشعبية تظهر رسوم كثير من الرموز لتوضح العقائد المرتبطة بالحسد ، فاستخدم الكف على أساس فكرة « خمسة وخميسة » واستخدمت العين للتعبير عن : « عين الحسود فيها عود » : كما استخدم الفنان الشعبى الجمل للتعبير عن العودة من الحج ، وغصن الزيتون إشارة للسلام . وفى الحقيقة إن الرموز التى يستخدمها الفنانون لاحصر لها . بعضها مر فى تاريخ طويل ، واكتسب معانى تقليدية . والبعض الآخر توالد مع الأحداث . وأخذ معانى جديدة .

وفى الحقيقة أن الرموز التى نشاهدها تمثل صراع الإنسان فى الحياة ، كما تعكس عقيدته وطموحه . وجوانب آماله فى الانتصار والسيطرة ، وتحقيق الحب . ولا يسهل عادة جمع كل هذه الرموز فى مثل هذا المقام ، لأن البعض منها يقوم على قصص ميثولوجية ، كان يدين بها الإنسان فى تلك العصور التى صورها فيها .

وما يهمنا فى هذا المقام ، أن الطفل . والفنان الحديث . كالأديب والشاعر . حينما يعبر تعبيراً له دلالات رمزية . فيتبع من ناحية الشكل

عمليات التحريف المختلفة . أحياناً يلخص ويجرد حتى يصل إلى علامة يشاع تداولها . وتصبح رمزاً للفكرة، كما ظهر فى عهد إخناتون برسم دائرة تمثل قرص الشمس . يتدلى منها خطوط فى نهايتها أيد لتعطى الفكرة عن الخير الذى تيسره الشمس . وهى أيضاً رمز لعبادة الشمس فى هذا الوقت . والطفل والبالغ . على حد سواء . يصغّر . ويكبّر ، ويحذف ، ويطيل ، ويضخم . كل ذلك لإعطاء الدلالات الرمزية لمعنى معين . وحينما يكون الرسم رمزياً . لايخضع فى العادة للمسرح الواقعى ، إذ أن له مغزى آخر . فالتعبير الرمزى يعتمد على الرموز ذاتها ، وعلى الأوضاع التى تأخذها هذه الرموز بالنسبة لبعضها البعض . بصرف النظر عن النظرة الموضوعية أو الفوتوغرافية للتعبير . فالرسوم قد تظهر ويتعدد منطق تجميعها فى وحدة . وقد ترسم بعضها وقاعدتها صفحة الورق ، ويرسم البعض الآخر وقاعدته الحافة العليا للورق . وهكذا تتعدد مداخل الرسم بصرف النظر عن وضعها فى الطبيعة . وحينما نراها مجمعة بهذا الشكل ، ننظر إليها كرموز . ونقدرها كأشكال رمزية لها معان ، ودلالات ، وخصائص معينة ، أكثر من مجرد أنها تصوير لواقع خارجى ، هى دلالات لكل المعانى الرمزية المتضمنة فيها . وعلينا أن نجول بخواطرنا لنفك هذه الرموز . ونفهم ما يرتبط بها من معان .

والحقيقة أن الفن يزداد ثراء بما يحتويه من رموز . وكلما كان لهذه الرموز صدى فى اللاشعور ، كان هذا داعياً لظهورها عند تصويرها وهى تحمل معانى تعبيرية قوية . ولكن حينما تقل هذه المعانى .

تصبح علامات لاتحمل مغزًى من الخبرة . وبالتالى تكون سطحية .

الرمزية من ناحية المغزى : وتزداد المعانى المرتبطة بالرمزية غنًى ، كلما تكشفنا العلاقة بين الرمز والمغزى . صحيح أن العلاقات التشكيلية هى عادةً التى تخلق المعنى الجمالى ، لكن الرمز فى ذاته الذى يُرسم أو يعبَّر عنه ، له مغزًى إضافى ، فوق أنه شكل جميل . وهذا المغزى الإضافى نأخذه من المفاهيم المشتركة عند الناس ، تلك التى ترتبط بعقائدهم الدينية ، أو السياسية ، أو الاجتماعية . والناس لكى تسيطر بعقائدها على البيئة وتمنع الشر ، فهى فى الحقيقة تستغل الفنان ليخلق لها الرموز التى تبعد هذا الشر عنها . وبناءً على ذلك يعتبر الفنان أداة اجتماعية لتجسيد الرموز التى تفصح عن المعانى الاجتماعية التى يدين بها المجتمع ، فلايكفى أن يرسم الكف كمجرد شكل ليد دائماً ، لابد فى تأمل الأصابع وإبراز اليد بما يمكن أن تعكس معنى أنها تمنع نظرة العين التى تجلب الشر ، أو العين الحاسدة . لذلك فلا تكون اليد فى هذه الحالة مجرد علامة ، وإنما تُقرن بالشكل الذى يحمل هذا المضمون . وبعض الرموز تعطى راحة نفسية لصاحبها ، إذ أنه وهو يؤمن بأن هناك شروراً . وكيلا يشغل نفسه بها . نجده يتسلح بالرموز التى تقوم بالنيابة عنه فى منع هذه الشرور ، كذلك فإنه يستريح نفسياً ويستطيع مجابهة الحياة بقدم راسخة .

إن البحارة الذين كانوا يركبون المراكب الشراعية . ويخرجون بفوانيس ضئيلة وسط ظلام الليل فى البحار الشاسعة ليصطادوا ، لابد أن يكون خيالهم قد مسه شيء من الخوف ، نتيجة هذا العالم الموهوم . والظلام ،

وهياج البحر ، والعواصف . وفكرة أن الذاهب مفقود ، والعائد مولود ، هذه الفكرة مرتبطة بتصوزهم بلجنية البحر التى رسموها ، نصفها أنثى آدمية وذيلها سمكة . وفى الميثولوچيا . هذه الجنية استطاعت أن تأخذ أحد البحارة وتجبره على العيش معها فى قاع البحر . إن هذه الجنية لم تصوّر على شكل طبيعى ، فنصفها الأنثى هى كل ما يتمناه البحار . وهو بحار ذكر ، فى عزلته يلاطم الموج ، والظلام ، وغموض الكون . فصور أمله فى هذا الرمز الأنثى . ولكن أين الأنثى فى وسط البحار ؟ فهى لابد خارجة من البحر ، كما ولا بد أن يكون نصفها سمكة . فالمعنى الرمزى يتحقق بالنسبة للبحارة الذين يعيشون فى مثل هذا الجو .

إن بعض البحارة حتى يومنا هذا . ما زالوا يرسمون هذه الجنية . ولكن فى الحقيقة . لم يعد لها دلالة كالتى كانت لها بعد أن أصبحت المراكب بواخر ضخمة تستخدم العقول الالكترونية لتقتفى أثر السمك بالأساليب العلمية . فالفكرة الميثولوجية المرتبطة بجنية البحر . ظهرت فى جو له طابع بدائى كله غموض . لهذا يتجه الخيال إلى نوع من الإيهام الشكلى . كما يرى فى مثل ذلك الرمز .

وليس معنى ذلك أن تطور الإنسان جعله يستغنى عن الرمزية ، صحيح أن بعض الرموز قد فقدت معناها بالنسبة لجيلنا الحاضر ، لكن مازالت الفكرة الرمزية تأخذ شكلا جديداً ، ومضموناً مغايراً ، بالنسبة للمواطن الذى يعيش فى القرن العشرين . ويبدو ذلك بوضوح فى لعب الأطفال . فقد ظهرت فى أسواق نيويورك . وعقب نزول أول إنسان على سطح القمر ، ألعاب جديدة للأطفال تدور حول رواد الفضاء ،

وحول القمر والأفلاك . ولعل هذا يدل على أن الدلالات الرمزية فى اللعب ، تستمد معينها من الجو الثقافى والحضارى المحيط بالطفل ، وكلما تقدم الإنسان ، اضطر بالضرورة أن يغير فى رموزه التى يؤمن بها ويضمنها معانيه ، ويستبدلها برموز أخرى تكون أكثر إفصاحاً عن حياته الحقيقية .

نزعات الفن الحديث والرمزية : ولعل المتتبع لتيارات الفن الحديث ، وخاصة فى فن العامة[1] ، والسريالية ، ليجد استخدامات جديدة للرموز وليدة الحياة الحديثة التى يعيشها كل فرد ، بما فيها من إعلانات ، وآلات ، وإنتاج بالجملة لا يظهر فيه الفرد إلا وكأنه ترس فى آلة ، أو وحدة متكررة فى نظام متشابه . فإذا كان الفن وليد الحياة وانعكاساً لها ، بل هو الحياة ذاتها ، فإن تلك الرموز التى ظهرت فى فن العامة ، إنما هى دليل مفصح عن عقلية المواطن العادى[2] الذى يأكل فى أمريكا السجق[3] والمستردة ، ويذهب إلى السوق[4] ليقتنى المعلبات التى يجد فيها كل ما يشتهيه ليضعه فى الثلاجة . ويكفى غذاؤه لشهور دون أن يحتاج إلى الخروج وسط الثلج ليبحث عن خضار ، أو فاكهة ، أو لحم ، فكلها معلبة لتحقق حاجته . شكل (١١) .

وعلى ذلك ، فإن فن العامة يستمد وحيه من هذا النوع من الحياة ،

(١) pop art
(٢) the common man
(٣) hot dogs
(٤) super market

فيأخذ : الإعلان . وصور الخنافس . والمعلّبات . وأشكال السيارات ، ومفاتيح وأزرار الكهرباء ، وقرص التليفون . وأشكال العقول الالكترونية ، ليجعل من كل ذلك نوع الرمزية الذى يثرى به تعبيره .

الرمزية كتعبير فردى وجماعى : والرمزية قد تكون لها أهمية فردية حينما ندرس خصائص الفرد ، ونهتم بها كوحدة فى حد ذاتها ، لها تاريخها ومقوماتها النفسية . لكن الحياة الحديثة . التى تتجه بكل مقوماتها إلى إخضاع الفرد لمظهر عام متكرر ، شأنه فى ذلك شأن بقية أفراد المجتمع ، فإن الدلائل الرمزية الفردية تقل فى معناها لتفسح المجال للرمزية الجماعية ، إذ أن نوع الإنسان الذى يعيش وسط عالم من الآلات يعانى من نفس المشكلات . ونوع الاستجابات . وعلى ذلك فإن الرمزية التى تعتلى حياته . وأفكاره . وعقائده . إنما هى رمزية جماعية .

ويدور السؤال فى أذهاننا : إن هذا العصر الذى يؤمن بالفرد ، أليس من المتوقع أن نجد فيه تزايداً فى الفروق الفردية . وما يتبعها من رموز ؟ الحقيقة أن ذلك وإن كان يبدو منطقيًّا من الناحية النظرية ، إلا أنه فى واقع الأمر مع سيطرة الآلة وتأثيرها فى الحياة الاقتصادية ، وفى الحروب الحديثة ، يصبح هذا الفرد . على غير ما نتصوره ، وحدة خاضعة لسيطرة الدولة . وللإمكانيات التى تيسرها له . سواء فى ملبسه . أو مسكنه . أو تعليمه . وتستطيع أن تفرض عليه بكل إمكانياتها الاقتصادية . ما يجعل نموه يسير فى اتجاه معين دون الآخر . وعلى ذلك فإن الأفراد ، وإن اختلفوا فيما بينهم . إلا أن مقوماتهم النهائية

وليدة عوامل خارجية أكثر ضغطاً . وتكيفاً . وإلزاماً . من تلك العوامل الداخلية التى تسبب الفروق الفردية . وحتى فى أغنى الدول . مثل أمريكا ، نكاد نلمح الشكل النمطى لحياة الفرد فى البيت الذى يسكن فيه وإمكانياته الميكانيكية . والسيارة التى يركبها ، ومصانعها وأسواقها المتنافسة ، والتى لها دور كبير فى تكييف الحياة فى هذه البلاد . فالمواطن الأمريكى فى سلوكه . يعكس مفعول هذه البيئة كلها . ويصبح أى نوع من الرمزية يلتزم به وليد التفاعلات التى يعيش فى خضمها . بينما فى البيئات الريفية الساذجة التى لم تصل إليها أدوات الصناعة الثقيلة . مازلنا نجد للخرافة البدائية مكاناً كبيراً ينعكس فى الرمزية التى تجد لها صدىً ، حتى فى عمليات الوشم التى تكوى بها الجلود منذ الصغر لتصبح رموزاً تنم عن العقيدة التى يولد الفرد فى طياتها . ويحملها فوق جلده. فالعصفور الذى يطبعه الفلاح أو الصعيدى . بالوشم . فوق جبهته . ما دلالته ؟ هل يمثل غرس سمات الذكاء على جبينه ليقال إنه « يفهمها وهى طائرة » ؟ إنه مثل من تلك الأمثلة التى نقابلها فى الشعوب البدائية . والتى تجعل للرموز دلائل ومعانى مستفيضة تحتاج إلى دراسات أكثر اتساعاً .

وخلاصة القول : أن هناك نوعين من الرمزية : فردية ، وجماعية ، ينعكسان فى الفنون على اختلاف أشكالها وألوانها . ويعطيان معانى إضافية تكشف عن الجوانب النفسية التى تزيد من ثراء الإدراك حينما نقترب من تلك الأعمال لفهمها من هذه الزاوية النفسية الجديدة .

الفصل الثالث

البحث عن ذاتية الفرد

مقدمة : يعيش الإنسان فى الوقت الحاضر فى دوامات متعددة ، تلعب فيها السياسة الدولية دوراً هاماً . وأصبح يمثل هذه السياسة معسكران رئيسيان : أحدهما المعسكر الأمريكى الذى تدعمه الرأسمالية . والآخر المعسكر الروسى وقوامه الشيوعية . وأخذ كل من المعسكرين يحاول الدفاع عن نفسه ضد المعسكر الآخر . ولاسبيل إلى الأمم الصغرى فى أن تجد لنفسها فرصة لاستقلال ذاتى . فإما أن تتبع هذا المعسكر ، أو ذاك ، محاولة أن تجد نوعاً من الحماية لأفكارها أو مبادئها فى ظل مبادئ وأفكار أحد المعسكرين . ومهما ناقشنا من نظريات فى التربية . أو علم النفس، أو فى التربية الفنية على وجه الخصوص لنحدد أين يقع الفرد من هذه الصراعات العالمية ؟ وهل يمكن أن نتصور له حرية خالصة فى حد ذاتها . أم أن ذلك أصبح فى العصر الحاضر شيئاً متعذراً ، أو يكاد يكون مستحيلا ؟ حينما كانت الأمم بعيدة عن بعضها البعض ، ويفصلها سياج كبير من الحدود التى تنشأ عادة كأسوار بين الأمم . كان من اليسير على الإنسان أن يتصور أن ما يحدث داخل إطار كل دولة ، يمكن أن يبقى سراً خافياً على الدولة المجاورة .

أما الإنسان فى العصر الحديث فى أية دولة ينتمى إليها ، فإنه لايستطيع أن يعيش فى عزلة عن بقية دول العالم . ولم تعد فكرة وجود أسرار خاصة لدولة ما بالمقبولة . بالنسبة لتطور أدوات الاتصال من :

صحف ، وتليفزيون، وبرق ، وإذاعة ، ووسائل مواصلات: كالطائرات والبواخر ، حتى إن انتقال الأفراد من مكان إلى آخر ، أصبح مسألة لا تقتضى أكثر من ساعات لينتقل الفرد من أول المعمورة إلى آخرها . ولهذا اليسر فى التنقل ، وفى سرعة انتقال الأنباء، أصبح غير ممكن فى عصرنا الحاضر أن ندعى بأن ما يشغل أمة لايمكن أن يكون موضع اهتمام الأمة الأخرى . ورغم قيام الأمم المتحدة على أساس أن ترعى السلام فى العالم ، إلا أنه منذ أن وضعت الحرب الثانية أوزارها عام ١٩٤٦ والعالم يخوض حروباً محلية كثيرة فى الشرق والغرب ، لم يكف عنها حتى وقتنا هذا ، بل وتشتعل ثورات وتتم انقلابات ،وتتغير الحكومات ، وتزداد حدة النزاع بين المعسكرين ليصبح احتمال الخطر فى العالم الحديث أكثر تعقيداً مما نتصوره فى أى وقت مضى .

حينما فكر چان چاك روسو فى « إميل» ، تصوره يترعرع فى بيئة طبيعية بعيدة عن أدران المجتمع ، وخلق خيالا يحقق فيه نوعاً من الحرية الطبيعية التلقائية لإميل، وهى الحرية التى لايمكن تصورها فى مجتمع إقطاعى طبقى ، يعيش فيه السادة قلة ، والعبيد كثرة غالبة . وعلى الرغم مما قد يوجه من نقد لفلسفة روسو فى التربية ، إلا أن ما كتبه ما زال صفحة من التاريخ ، نبهت الأذهان إلى الغبن الساقط على الفرد ، الذى لايجد الفرصة لانطلاقة حقيقية تحقق آماله ، وطموحه ، ودوافعه الطبيعية .

وضع الفرد فى مجتمعنا المعاصر : وإذا سألنا أنفسنا : كيف نتصور حرية الفرد فى مجتمعنا المعاصر ، سنجد مفهوماً لهذه الحرية مغايراً عن أى

مفهوم مضى . فالفرد يولد فى بيئة تحيطه بكل الظروف : الفلسفية ، والسياسية والاجتماعية ، والتكنولوجية المعاصرة ، وهو حينما يشب و يتطور ، يتفاعل مع هذه الظروف ، ولا يستطيع أن يعيش عضواً فعالاً فى المجتمع ، دون أن يكتسب المقومات التى تمكنه من الحياة فى هذه الظروف الحديثة المتعددة .

وما الذى يختاره الفرد ليكون قراراته فى هذه الحياة ؟ من الطبيعى أن ما يختاره يمثل بالبداهة نوع الحرية التى يزاولها . وكلما كانت فرص الاختيار المتاحة أمامه واسعة متعددة ، كانت لديه الحرية فى أن يصدر القرارات التى تتفق مع صالحه . لكن مع هذه الظروف التى يعيشها ، والتى تتجه فيها الثورة الاجتماعية نحو توفير العدالة لكل أفراد المجتمع الذى يعيشون فيه ، فكلما ازداد عدد الأفراد ، قلت تبعاً لذلك حرية الفرد فى الاختيار ، لأن الفرص المتاحة للجماعة ستحجب السبيل المطلق على الفرد ليتخذ أى قرار يشاء . وكلما زاد عدد الأفراد ، ضاقت السبل المتاحة أمام الفرد ليختار منها ، وفى هذه الحالة سوف لا يختار الفرد إلا ما هو معروض أمامه ، فاختياره ليس اختياراً بالمعنى الحقيقى ، وإنما اضطرار تحتمه الظروف والملابسات التى يخضع فيها للنظام الاجتماعى الذى ينتمى إليه .

ولذلك لم يعد للحرية الفردية التى كان ينشدها روسو ، معنى حقيقى فى مجتمعنا المعاصر . وقد يختلف مجتمع عن الآخر فى تراثه وإمكانيا المادية ، لذلك ففرص الاختيار فيه قد تكون أكبر من الفرص المتا فى مجتمع آخر ، لكن مع الثورات الاجتماعية والاشتراكية ، والتحول

التكنولوجى والصناعى ١، مثل هذه الفرص تمتد عادة للدرجة التى يكاد يصبح الفرد فيها مسيراً لا مخيراً .

أهمية المعرفة حول الأفراد : وعلى الرغم مما لدينا من معرفة حول الأفراد ، فإن هذه المعرفة عادة تستق من تعميمات مأخوذة من إحصاءات يكون فيها الإنسان رقماً فى الإحصاء . وتوصلنا هذه المعرفة عادة إلى ما نسميه الشخص العادى . ففكرة الشخص العادى وليدة مجموعة من الحقائق استقيناها من ملاحظة عديد من الأفراد ، واستخلصنا منها ما يمكن أن نسميه بهذا الاسم . ولكن أين هو هذا الشخص العادى ؟ إننا حينما نقترب من أى شخص ، ونفحصه عن كثب فى أى اتجاه من اتجاهاته أو ميوله . سوف نجد أن فكرتنا عن الشخص العادى فكرة نظرية بحتة ، وأن المتاح أمامنا حالة ليس لها شبيه أو نظير ، وخاصة كلما توغلنا فى أعماق النفس لنرى كيف تؤثر هذه العوامل فى سلوك الشخص بالذات .

ولذلك فقد نصبح « يونج » بأننا حينما نريد أن نفهم أى إنسان ، لابد أن نضع جانباً كل معلوماتنا عما نسميه « الرجل العادى » ، كما نلقى بكل النظريات ، حتى نستطيع أن نصل إلى قرار حقيقى فيما يتعلق بهذا الشخص الذى نفحصه ، دون تعصب أو أفكار مسبقة .

ويدلنا كلام يونج هنا ، على أننا ولو كنا فى حاجة شديدة إلى معلومات علمية لفهم شخص معين ، إلا أن تلك المعلومات فى ذاتها

---

(١) C.G. Jung., *The Undiscovered Self*, N.Y.: A Mentor Book, 1958, p.18.

تكون معوّقة للرؤية السليمة ، لما تحمله من أفكار مسبقة . لذلك فإن أى مفكر لابد أن يكون حريصاً أمام التضارب الذى يحدث عادة بين المعلومات المكتشفة من الحقيقة الماثلة أمامه عن شخص معين ، والمعلومات المسبقة عن الأشخاص بوجه عام ، والتى يفترض أنه سيطبقها على كل شخص يجده . وفى التحليل النفسى على وجه الخصوص ، تزداد أهمية معرفة الشخص وفهمه زيادة ملحوظة ، فالمحلل النفسى يرى نفسه مضطراً أن يعتبر شخصية المريض كحقيقة أساسية فى الصورة ، كما يجد لزاماً عليه أن يرتب طُرقه وأساليبه فى العلاج تبعاً لذلك . وقد أصبح من الأمور المعترف بها فى الطب الحديث ، أن الطبيب يكرس جهوده ليعالج شخصاً مريضاً وليس مرضاً مجرداً . فالشخص الماثل أمامنا يحمل دلائل الحقيقة ، على النقيض من فكرة المثالية غير الواقعية التى يمكن أن نفهمها مما نسميه بالشخص العادى ، والذى يشير إليها الاتجاه العلمى . وحتى فى بعض العلوم : كالطبيعة الحديثة ، أصبح من الأمور الظاهرة أن الأشياء التى تلاحظ ، لا يمكن فصلها عمن يلاحظها ، وهذا يعنى أن المعرفة لاوجود لها وحدها بدون الأشخاص الذين يستخدمونها . وعلى ذلك فى أثناء الاستخدام ، ستظهر حتمية الفوارق بين شخص وآخر ، فى مدى قدرته على كشف النقاب عن الحالة التى يتفحصها .

ويظهر بوضوح أن نمو الفرد فى المجتمع المعاصر ، لم يعد يقرره الفرد ذاته ، بل أصبح يخضع لسياسة الدولة ، وأضحى الفرد محروماً من أن يتخذ القرار الأخلاقى فى كيفية تشكيل حياته الذاتية ، بل أصبح

محكوماً في غذائه . وملبسه . وتربيته . على أساس أنه وحدة اجتماعية ، حتى في لهوه فإنه يتمتع بشيء من النوع الذى يعطى اللذة والبهجة للأعداد الكبيرة من الناس . الذى يعيش بين ظهرانيهم .

ولا يعتبر الحكام مستثنين من هذا ، فهم في الواقع وحدات اجتماعية شأنهم في ذلك شأن المحكومين ويتميزون عنهم فقط في أنهم أكثر تخصصاً في التحدث باسم الدولة وعقيدتها . كان يتصور « لويس الرابع عشر » أنه الدولة[1] ، فما هو في الحقيقة إلا مجرد فرد . بل من الأفراد القلائل الذين يستطيعون الإفادة من فردياتهم إذا تمكنوا من التمييز بين أنفسهم وعقيدة الدولة ، ففي الواقع هم أقرب أن يكونوا عبيداً لعقيدتهم التي يعوضون عنها نفسياً بالحيل اللاشعورية المختلفة .

إن العبودية والثورة صنوان متلازمان ، ولذلك نجد في تاريخ البشرية أمثلة متعددة لأنواع القمع والضغط والاستعباد . التي تنتهى عادة بثورة تطيح بالطغاة . وتقيم نظاماً آخر يبدو في ظاهره على نقيض سابقه . فالناس المغلوبون على أمرهم . سرعان ما تجدهم ينتجون « قائداً » من بينهم يقود حركتهم ضد الطغاة . ولكن هذا القائد في خضم معاركه ، كثيراً ما يفقد فرديته ويصبح ضحية غروره بذاته ووعيه بأناته الفردية .

الفرد رقم : ومما يسلب الفرد حريته ، سيل الحقائق العلمية التي تعامل الفرد على أنه وحدة ، أو رقم مجرد . في مكتب للإحصاءات . وليس من المنطق ، ولا من الحكمة ، التحدث عن القيمة الذاتية للفرد ، أو عن أى معنى خاص به . وإذا أمكن تصور بضعة أفراد يحتمل أن يشذوا

(١) L'état c'est moi

عن هذا النهج العام . فكيف يقاس عشرة أفراد بالنسبة إلى مائة . أو ألف ، أومليون ، أو ملايين؟ فكلما ازداد عدد الرعية كان احتمال اختفاء ذاتية الفرد أكثر . ويؤدى هذا فى أحيان كثيرة إلى أن يحس الفرد بأن حياته أصبحت قليلة المعنى . وبخاصة إذا كانت فى وضع لاتمكنه من أن يصل إلى مستوى الحياة الكريمة ، ورغد العيش . الذى تتمتع به قلة من الطبقات الأخرى . فيجره هذا إلى الإحساس بالعبودية للدولة دون أن يرضى بذلك أو يقتنع به . فحتمية حياته تنتهى به ، أن يكون أحد أدوات الدولة ، وينظر إلى قادة الدولة فى أحاديثهم وتصريحاتهم على أنهم يعبرون عن مشيئته وآماله باعتباره وحدة متكررة فى كتلة بشرية عامة كثيرة العدد . فالفرد فى هذه الحالة صنيعة مجتمعه ، الذى يعتبر فكرة مجردة شأنه فى ذلك شأن الدولة .

ويزداد وضع الفرد وضوحاً على أنه وحدة متكررة فى كتلة كبيرة من البشر ، لو استعرضنا علاقة الفرد بالدين . فكل دين تنتمى إليه مجموعة من الأفراد المؤمنين ، وهؤلاء ليسوا وحدهم . فهناك أعداد لاحصر لها من البشر تنتمى شكلا إلى الدين ، بحكم العادة والوراثة . وهذا يوضح الفارق بين الحالات التى قد يبدو فيها الفرد مؤمناً ، وبين تلك التى يردد فيها مجرد التبعية بحكم العادة . والأمر فى الحالة الأخيرة لايمثل ظاهرة الدين بروحها ، بقدر ما يمثل الحماية التى يشعر بها الفرد فى تبعيته لسلطة لاتنتمى إلى هذا العالم .

فالفرد وحدة متكررة فى كتلة شعبية كبيرة ، يكتسب حقه فى الحياة باعتباره وظيفة فى الدولة ، وتحكمه بسلطتها العامة التى تعتمد فى

حالة التشخك ، على قوة خارجية أكبر من البشر ، هى قوة الله . وفى هذه الحالة الأخيرة لايكون القرار الأسمى قرار الدولة ، بل قراراً ميتافيزيقياً تختفى وراءه الدولة . وفى الدول الدكتاتورية تستغل قوى الفرد الدينية لصالحها وتبتلع ، وفى هذه الحالة تقوم الدولة مقام « الله » . لهذا فإن الدول الدكتاتورية الجماعية تأخذ شكل الديانات والاستعباد الحكومى فى صورة عبادة . أما فى حالة الأحزاب السياسية ، فإن رئيس الحزب الذى يقبض على السلطة السياسية بيديه ، يستطيع أن يترجم عقيدة الدولة بالأسلوب الذى يتفق مع هوايته . ويرى الدكتاتور أن قراراته لايجب أن تقتصر على نوع من التهديد فحسب ، بل يضفى عليها نوعاً من المراسيم ، والشعائر ، والمواكب ، والأعلام ، والموسيقى النحاسية ، والاستعراضات ، التى تجعل من هذه القرارات مقدسات . إن الدولة كالكنيسة ، تتطلب الحماس ، والتضحية الذاتية ، والحب ، وإذا كان الدين يستلزم الخوف من الله كفرض من فروضه الأساسية ، فإن الدولة الدكتاتورية تحاول جاهدة أن تخلق جو الرعب الضرورى ، الذى يسند بقاءها .

الدين والدولة والناس : وحينما يبشر الدين الناس بالقرب من الله والبعد عن الشيطان ، ويعدهم بجنات النعيم ، فى حين يعد الضالين سواء السبيل ، فإن الأمل الذى يحفظه الدين للناس هو تيسير عيشهم ، بمعنى أصح توزيع البضائع المادية عليهم ، ووعدهم بالرخاء فى المستقبل . وبساعات عمل قليلة . وكل هذه الآمال تتحقق بالصورة البعيدة التى ترسم للجنة . وهذه الفكرة نفسها تحتنقها الدولة الدكتاتورية بصورة مشابهة ، حين

تخيف الكتل البشرية من الناس ، وتلغى شخصية الأفراد وتصبغهم صبغة واحدة ، رغم ما تضعه أمامهم من آمال لعيش رغيد وحياة أفضل .

والدين ظاهرة إنسانية نمت عبر التاريخ بصورة غريزية فى الإنسان ، فى ظل ضعفه وعدم قدرته على تفسير كثير من الظواهر اللامرئية ، التى لا يستطيع السيطرة عليها أو يجد لها تفسيراً علمياً محدداً . وحينما ارتبط الدين بالدولة ، أخذ مع «الجماعة» صورة سلاح ذى حدين : اتجهت الجماعة تحت الضغوط ، إلى سلب الفرد حريته وتحويله إلى وحدة متكررة بلا روح أو وعى فى كتلة كبيرة من البشر ، أو تحولت إلى جماعة خلاقة بفضل القيم الروحية والأخلاقية ، التى يتسم بها الأفراد الذين يكونون هذه الجماعة ويعطونها طابعها . والوصول إلى الحالة الثانية مسألة شاقة ، ولا يمكن أن تتم بالحديد والنار . حيث إن النمو الروحى ، والأخلاقى ، يحتاج كل منهما إلى الوازع الداخلى ، أى إلى تهذيب الذات عن أصالة واقتناع بحيث تصبح النفس البشرية قلعة حصينة ضد العوامل المزيفة الخارجية ، والضغوط السطحية المؤقتة التى لا تستند إلى تحول بيولوجى حقيقى فى الكائن البشرى . لذلك فإن الجماعة إذا خلت أفرادها من تلك القيم الروحية والأخلاقية ، فإنها قد تتماسك تماسكاً مؤقتاً تحت ضغط الرعب والتهديد ، ولكنها سرعان ما تنهار إذا زالت مظاهر الرعب وعادت إلى طبيعتها الغريزية غير المهذبة . أما إذا كانت القيم الروحية محققة ، فإنها تستمر وتطرد ، ولا تعانى من الأزمات التى تجابهها الجماعة . بل غالباً ما تثبت صلابتها ومقاومتها للانحراف .

الدكتاتورية والإرهاب : وليس من الصعب على الدكتاتور أن

يوجد نظاماً وطاعة فى الجماعة ، طالما يملك بوليساً قوياً مدرباً، ولا يهم فى هذه الحالة إذا كان الشعب يتكون من ملايين الفلاحين الذين يتضورون جوعاً ، وملايين العمال الذين لاينالون ما يستحقون من أجور ، فالسلطة الإرهابية تستطيع أن تكسى العيوب كساء أخضر ، وتظهر النظام والطاعة بصورة براقة ، لكن ذلك ليس صحياً فى تكوين الجماعة . وقد يوجد بين الجماعة أفراد ممن يكرهون العسر والإرهاب ، ويحبون العدل والحقيقة ، لكن إلى أى حد يستطيع هؤلاء التأثير على الكتل البشرية التى ترزح تحت قيود البوليس وإرهابه ؟ إن تأثير هؤلاء بالمقارنة إلى تأثير قوة الإرهاب ، يكون عادة ضئيلا ، بل وليس من اليسير بروزه لأن أصحابه يتعرضون فى المجتمعات الدكتاتورية والمستعمرة ، إلى تنكيل من القوى الحاكمة ، مما يجعل آراءهم تخبو أو يستخف بها .

ذاتية الفرد والديموقراطية: إن التصور الخلاق لتحقيق ذاتية الفرد ، لايمكن أن يتم فى ظل مجتمع دكتاتورى ، فذلك المجتمع يبدأ عادة من نقطة انطلاق مختلفة ، حيث يزيل الفوارق بين الأفراد ، ويعامل الفرد على أساس كونه ترساً فى ماكينة كبيرة . لكن المجتمع الصحى يوفق بين صالح الجماعة وذاتية الفرد فى وقت واحد ، حيث إنه كلما ازدادت فرص الاختيار أمام الفرد لتقدير مصيره ، كان ذلك داعياً من دواعى صحته النفسية ، كما أن المجتمع حينما يقوم على أساس صلاحيات أفراده . فإن الشكل الذى يتخذه فى هذه الحالة يكون أيضاً صحياً ؛ لأنه سينتج من تفاعلات أفراده الذين أبرزوا كل مواهبهم وخواصهم إلى ما يمكن أن يثرى المجتمع ، ويحقق له شكله المثالى . وبمعنى آخر

فإن الجماعة مجموعة من الأفراد ، وهى وليدة هؤلاء الأفراد بكل مقوماتهم ، كما أنهم يمثلون انعكاساً لها ككل ، أى أن الصلة بين الكل والجزء ، العام والخاص ، صلة متبادلة متفاعلة ، وهذا هو الضمان الذى يحقق ذاتية الفرد ومصلحة الجماعة فى نفس الوقت ، بل هو الضمان أيضاً الذى يحد من نمو الفرد بطريقة متسلطة على الجماعة ، ويحد من اطراد الجماعة بأسلوب يلغى شخصية الفرد ، أى أن التفاعل بين الفرد والجماعة هو السبيل لإيجاد الاتزان بين الاثنين . فى الصورة الدكتاتورية تتجه السيطرة اتجاهاً واحداً غالباً ما يكون من أعلى إلى أسفل ، وهو لايرتد مرة ثانية إلى أعلى ، ولذلك فإن التفاعل لايتحقق . وسواء أكانت صورة الدكتاتورية فردية ، أى بتسلط حاكم واحد على الجماعة ، أم جماعية ، أى بتسلط جماعى على الأفراد ، فإن النتيجة الحتمية واحدة ، هى فقدان التفاعل إثر عدم استكمال الاستجابة من أسفل إلى أعلى .

ويوصلنا هذا المنطق إلى أن ذاتية الفرد لاتتحقق إلا فى ظل نظام ديمقراطى يقوم أساساً على فكرة العدالة ، والمساواة ، وعدم التمييز بين الأفراد ، نظام يقوم على الحرية الفردية فى إطار اجتماعى سمح . وفكرة الديمقراطية صعبة المنال ، لأن الممارس منها فى عالمنا المعاصر حقق جانباً واحداً وهى الحرية السياسية ، وترك الحرية الاقتصادية ، مع أهميتها . والحقيقة أن الديمقراطية السليمة لاتنمو بتحقيق جانب واحد من الحرية وإغفال باقى الجوانب ، فتلك الجوانب تكمل بعضها بعضاً . لذلك فإن قوانين المجتمع الديمقراطى لابد أن تتيح للفرد الحرية فى

شتى أركانها . وفى نفس الوقت تضع من الضوابط والضمانات ما يحد من طغيان الأفراد واستغلال بعضهم للبعض الآخر ، أى بمعنى أصح تحد من الطغيان الفردى . ويظهر من هذا أن النظام الاشتراكى ، وليس الشيوعى أو الرأسمالى ، تبدو فيه هذه المواءمة أكثر وضوحاً . فالفرد له حقوق تحافظ عليها القوانين . لكن هذه الحقوق تقف عند حد معين ، وهو الحد الذى يظهر فيه الاعتداء على حقوق الآخرين ، فأنت تستطيع مثلا أن تملك ، ولكن ليس ذلك لاستغلال غيرك ، كما تستطيع أن تعبر عن رأيك ، ولكن ليس هذا على حساب السخرية من الغير أو التنكيل بآرائه . لهذا فإن الديمقراطية حينما تأخذ شكلا اشتراكياً ، فإنها بطبيعة الحال توجد هذا المظهر المتزن للمجتمع الذى يحفظ إلى حد كبير حقوقه ، وآماله ، واستعداداته ، ويجعل لها الضوابط التى تساعدها فى أن تتحقق بما يكفل الصالح الجماعى الذى يعود على الفرد أيضاً باعتباره عضواً فى هذه الجماعة ، بالخير والرفاهية .

الاشتراكية والاقتصاد : ولم يكن هناك عيب فى الاشتراكية إلا أنها لابد أن تؤسس على اقتصاد نام ، ولاينمو الاقتصاد إلا حينما تتفجر قدرات الأفراد وتزيد من الإنتاج ، حتى يصل إلى الدرجة التى يرتفع فيها نصيب الفرد لو وزعت الخيرات بعدالة على سائر أفراد المجتمع . ولكن الذى نشاهده ، أن الاشتراكية وهى تطبق فى البلاد التى توصف بأنها متخلفة اقتصادياً ، لاتعطى للفرد القدر الأدنى من العائد الذى قد يصل إليه الفرد فى مجتمعات أخرى متقدمة اقتصادياً . ولكن هذا ليس فى الحقيقة عيباً فى الاشتراكية ، بقدر ما هو عيب

فى عدم نضج الأفراد ونموهم إلى الدرجة التى يستطيعون فيها أن يعوا بتوجيه طاقاتهم للخير العام . كما أن هذه الطاقات لاتصل إلى ذلك بدون التربية . التى لو أخذت شكلها فى المدارس بطريقة مثمرة ، أى بالطريقة التى تعود الأفراد أن يفجروا بها طاقاتهم ويحولوا ما حولهم من إمكانيات إلى إنتاج مثمر ويحقق لرفاهية المجتمع ، فإنهم يشبون وهم قادرون على التفاعل الإيجابى الذى ينفع مجتمعهم . ولا يقفون موقفاً سلبياً يتفرجون بشماتة على القادة الذين يحاولون الإصلاح فى سبيل رفع شأن المجتمع .

وليس من اليسير فصل الفرد عن المجتمع . فالأول متمم للثانى ، والثانى متمم للأول ، ولايستطاع رؤية أحدهما بمعزل عن الآخر . ولذلك عنيت التربية فى وقت مبكر ، بإكساب الفرد المهارات والعادات التى تجعله ينمى استعداداته لخدمة المجتمع ، فيشب قادراً على الإسهام فى خلق هذا المجتمع الديمقراطى المرن ، الذى يحافظ على ذاتية أفراده ؛ ويمكنهم من الإسهام فى الخير العام . وكل هذا يتحقق بالقوانين ، والنظم : والإيجابيات ، التى تكفل الصلة بين الفرد والجماعة .

الفصل الرابع

الفن للعلاج النفسى

طبيعة الدراسة : تعتبر دراسة الفن كوسيلة تشخيصية للأمراض النفسية ، من الميادين المستحدثة التى ما زال البحث والتجريب دائرين حولها فى بعض البلاد المتقدمة . مثل : أمريكا ، وإنجلترا ، وفرنسا . وقد ظهرت بعض المؤلفات فى الربع الأول من هذا القرن ، تبين الاهتمام المبكر بهذا المجال ، ولكن حتى هذه اللحظة لم يصل العلماء إلى استقرار مؤكد لتنظيم دراسة أكاديمية لهذا الموضوع ، أو إنشاء دبلومات تأهيلية للمهتمين به ، ذلك على الرغم مما لاحظه الكاتب من وجود جمعية فى انجلترا تدعى « جمعية العلاج بالفن »[1] ، وازدياد عدد المشتغلين بهذا الفرع ، فى مستشفيات الأمراض النفسية والعقلية .

معلم الفن والمحلل النفسى : والموضوع له جانبان : أحدهما يهم معلم التربية الفنية حيث يقرأ رسوم تلاميذه وتعبيراتهم الفنية ، وكل تدريبه فى هذا الصدد مقصور على قراءة مضمونها من الناحية الجمالية والفنية ، وإضفاء بعض المعانى الاجتماعية على ما يقرأ ، ولكن فى الحقيقة أن الرسوم التى تقع تحت يديه ، تعكس كل مقومات الطفل النفسية ، والجسمية ، والانفعالية ، والعقلية ، حتى إنه ليصعب فصل هذه العوامل

---

(1) Society of Art Therapy

بعضها عن بعض . لهذا فإن اهتمامه بهذه الرسوم . باعتبارها تشخص ما يعانيه الطفل من أزمات نفسية ، أو تبين ما يشغله بطريقة مستمرة ، ليساعد مساعدة فعالة فى أن يتمكن هذا المعلم من الوصول بدراسته إلى تربية حقيقية شاملة لشخصية تلميذه ، بدلا من قصر إدراكه على مجرد التعبير الاجتماعى ، أو تلقين جوانب الصنعة ، أو ما شاكل ذلك . فمعرفة الجانب النفسى الذى تعكسه رموز الأطفال كما تبدو فى رسومهم ، ونحتهم ، ومخططاتهم التعبيرية ، إنما يعطى مفتاحاً للمعلم كى يعرف ما بطن ، وبذلك لايكون توجيهه سطحياً ، بل يستند إلى فهم وبحث ، ودراسة لشخصية التلميذ .

أما الجانب الآخر فيتعلق بالتشخيص الذى تعكسه الصور التى تنتج وليدة لبعض الأزمات النفسية التى يعانيها المرضى الذين يفدون إلى المستشفيات النفسية ، والعقلية ، وذلك بقصد الوقوف حقيقة على أدلة واضحة ، تؤكد ما يتجه إليه التحليل النفسى ، والطبى . واستخدام الفن كوسيلة تشخيصية وعلاجية على هذا النحو ، يفتح مجالا لعديد من الدراسات التى تهم مدرس التربية الفنية ، إذا أراد أن يعمل جنباً إلى جنب مع المحللين النفسيين ، لإيجاد جوانب جديدة الدعامات بجانب الوسائل التقليدية المعروفة .

وقد يستثار سؤال حول تحديد المجال فى هذا الموضوع ؛ كيف يمكن مثلا النظر إلى الرسوم أو التعبيرات الفنية بوجه عام ، من وجهة النظر التشخيصية والعلاجية ؟ وهذا السؤال يثير حوله أسئلة أخرى لاتقل أهمية : إلى أى حد يمكن أخذ العامل الجمالى فى الاعتبار ، فى محاولة تحليل

الرسوم من الناحية التشخيصية ؟ يمكن النظر إلى هذا العامل نظرة إيجابية عند محاولة التشخيص وهل ينظر إلى الإنتاج الفنى وإلى الرسوم بوجه خاص، على أساس علاقاتها التشكيلية ، والتكنيكية ، ومجمل المهارات المتضمنة فيها ، أم أن كل ذلك خارج عن دائرة البحث؟ وهل يستطيع رسم واحد ، أو تعبير بمفرده ، أن يعطى أدلة لتشخيص حالة نفسية يعانيها المريض ، أم أن ذلك من الصعب تقديره ، والأفضل الاعتماد على سلسلة الأعمال ومتابعتها ، ودراسة ما تحويه من رموز تلوح بإصرار فى معظم الأعمال حين تتبعها على أساس تسلسل زمنى ؟

مفهوم الفن للعلاج النفسى : الحقيقة أن المفاهيم الشائعة عن الفن ، كمجال ابتكارى ، لا تحدد بالضرورة النظرة للفن كوسيلة تشخيصية وعلاجية ، ومع ذلك لايستطاع إغفال أهمية الابتكار فى التعبير . ولكن النظرة التحليلية أساساً لاتتناول التعبير الفنى أو الرسوم من الجوانب الإبداعية ، أو من زاوية إتقان المهارات ، بقدر ما تتناولها من ناحية قراءة الرموز التى تحتويها ، لفهم مضمونها أو ما تشير إليه . فالتعبير الفنى لغة تزخر بالمعانى ؛ ولذلك كلما استطاع المحلل أن يفك الرموز ويقرأ ما تنطوى عليه من معان ، يكون قد وصل فى تفكيره إلى تكوين المادة التى تعينه فى تشخيص بعض ما يعانيه هذا الفرد الذى يحلل رسومه ، بل ويستطيع بالأدلة الظاهرة فى الرسوم ، إيجاد إيضاحات لها من النوع الذى لايتحدث عنه المريض جهاراً أمام الغير . أى أن الرسم أو التعبير الفنى يمثل فى بعض الأحيان بالنسبة للمريض ، الصفحة التى يمكنه أن يعكس عليها ألوان صراعاته ، ومكبوتاته ، وما خفق فى

تحقيقه ، وتلك الآلام التى يعانيها نتيجة ضغط المجتمع عليه وإغفاله ، وعدم الاعتراف بحاجاته .

فكأن الرسم أو التعبير الفنى بوجه عام . يعطى المجال للشخص كى ينفس عما يعانيه لاشعورياً . والحقيقة أن شخصية المريض ، لو أنها ازدادت وعياً بما تعانيه ، لخفف ذلك من وطأة المرض ، لكن الذى يحدث أن المريض يعانى من عدم قدرته على مواجهة نفسه وكذلك المجتمع الذى يعيش فيه ، فهو يتحين الفرص بطريقة لا شعورية لينفس عن القوة المكبوتة التى لم تحقق حاجاته ، والتى تبدو فى نوع من الإصرار ، تحاول أن تغافله . وتخرج مفصحة عن نفسها متلمسة التعبير بالرسم أو الفن عامة ، فتظهر مغلفة ، متسترة ، مكتسية برداء رمزى ، ومتضمنة من المعانى ما يشير إلى الأزمة التى يعانيها المريض . وعلى هذا الأساس ، تكون دراسة المحلل للرسوم بقصد قراءة الرموز التى تتضمنها للكشف عن مغزاها النفسى ، ومحواها الاجتماعى ، المقلق لراحة المريض والمسبب لأزمته .

والسؤال هنا : هل هذه الرموز ذات طابع عام ، بحيث إن ما يظهر فيها فى حالة المريض (ا) ، يأخذ نفس الشكل فى حالة المريض (ب) ، أم أنها ذاتية ولا تمثل لغة عامة . والحقيقة أن الرموز التى تظهر فى التعبيرات الفنية ، أو الرسوم لها مغزيان ، أحدهما عام ، والآخر خاص . المعنى الأول : يبين المدركات العامة مثل : رجل ، وامرأة ، وشجرة .. إلخ . والثانى يبين الطريقة التى ترسم بها هذه الرموز البصرية بحيث تحمل قوة انفعالية خاصة ، وشكلا له طابع معين ، فيه مغالاة أحيانا ، وتحريف عن الطبيعة بشكل ملفت فى أحيان أخرى ، أى أن هذه الرموز تكتسى

بمسحة شخصية ، تزداد قوتها تبعاً لأهميتها الارتباطية بالكيان النفسى للشخص الذى نقوم بتحليله ، وفى هذه الحالة تختلف الرسوم فى مضمونها ومغزاها ، لأن ما يعانيه الأول يختلف عما يعانيه الثانى .

المغزى البصرى للرموز : وهذه الفكرة قد تربطنا بالرموز بمعناها البصرى ، فهل كل الرموز التى يرسمها المريض بصرية ، أى قريبة مما نألفه فى الطبيعة من أشكال ؟ قد يلوح فى أحيان أخرى أن بعض الأشكال تأخذ مسحة تجريدية ، أو مجموعة من التخطيطات أو الأشكال الهندسية أو غير الهندسية ، أو مجرد شخبطة كالهلوسة ، أو أشكالا نظامية ، لكنها لاتشير بالضرورة إلى مدلولات بصرية . وهل معنى ذلك أن مثل تلك الأشكال تكون قد ابتعدت عن المدلولات النفسية ؟ الحقيقة أنها تصبح أدق من الرموز البصرية ، لأنها تبين التهيج بشكل أو آخر ، كما تبين السرية التى تعترى الدافع ، فلا يريد أن يتغلف فى رموز بصرية أو يكتسى بها ، وإنما تبدو سماته فى خطوطه : فى قوتها أو ضعفها ، فى السيطرة على اللون أو الفراغ أو الهرب منه ، إلى غير ذلك من العوامل غير البصرية فى مدلولها .

وتفهم هذا الموضوع يمكن أن يتم بدراسة حالات فردية[1] حيث إن كل حالة تعطى مثالا لتصرفات المريض فى أى ظرف ، فجمع الرسوم والإنتاج الفنى التعبيرى لهذا الشخص بصورة تلقائية غير متكلفة ، وبلا ضغوط إلزامية من الخارج ، يمكننا من تفهم التعبير الفنى باعتباره وسيلة تشخيصية .

---

(١) case studies

ليوناردو وڤان جوخ : وقد يظهر فى حالات الفنانين أمثال : ليوناردو دافنشى أو ڤان جوخ ، بعض الدراسات التى تبين وجهة نظر لتفسير رسوم الفنان بما يكشف عن شخصيته ، وعن دوافعه النفسية المستترة ، فقد سبق أن كتب فرويد كتاباً خاصاً عن ليوناردو دافنشى ، وأوضح فيه الصلة بين ابتسامة موناليزا شكل(١٣). ومجمل الابتسامات التى تكررت فى أعمال دافنشى للعذراوات . واستطاع فرويد بتحليله التتبعى أن يربط بين حلم ليوناردو (الذى حلمه فى دور المراهقة ، والذى كان كثيراً ما يتذكره ، وكان يمثل طائراً يهف على شفتيه، فيحس ليوناردو بلذة عميقة تسرى فى كيانه) ، وبين اللذة الجنسية . وكانت الصور التى رسمها ليوناردو للعذراوات ، عاكسة لهذا الاتجاه الجنسى الذى ترسب فى كيانه فا نعكس فى الشفتين ، حتى أن الفنان « لوينى » . وهو من أكثر تلاميذه قرباً إليه ، قد سجل ما يقرب من المعنى أو الابتسامة التى سجلها ليوناردو ، ذلك لاختلاف الشخصين وارتباط الشفتين لاشعورياً بشىء خاص عند ليوناردو ، لم يكن يرتبط به عند لوينى .

وقد حللت أعمال ڤان جوخ ، وكلنا نعرف حياة المعاناة التى عاشها هذا الفنان ، والتى أدت به فى النهاية إلى أن يؤخذ إلى مستشفى الأمراض العقلية ، حيث يعالج من أزمة أخلت بتوازنه . وما زال سر قطع أذنه تلبية لرغبة الفتاة التى طلبتها منه ، موضع تفسير وتحليل من الكتاب ، لأن هذا العمل كان إشارة واضحة إلى سلوك غير إرادى قام به هذا الفنان ، تعويضاً عن معاناة نفسية شديدة كان يحسها ، نتيجة معيشته

ملفوظاً ، منعزلا عن المجتمع ، الذى لم يحاول أن يعترف به ، وحتى الفتيات اللائى كن حوله ، لم تكن تعترفن بشخصه ، لهذا كان إحساسه بالوحدة منعكساً فى بعض صوره التى بدت خالية من الحياة : فصورة الزوارق تبدو خالية من الأشخاص تماماً ، كما تبدو صورة أشجار أورليانز ، التى هى مجرد أشياء تخلو من الحياة إطلاقاً ، ثم إن ضربات فرشاته ، التى تمثل قوة انفعالية متدفقة لحالة نفسية لم يكن يستطيع السيطرة عليها ، والتى خرجت فى تلك الضربات الموجهة إيقاعياً ، لدليل واضح على قول الكتاب بأنه كان يرسم بدمه ، وكان هذا دليلا آخر على ارتباط التعبير بالحالة النفسية .

وقد تأثر كثير من الفنانين بالأسلوب الذى اتبعه ڤان جوخ ، ولكن هل بدت رسومهم بهذه القوة الانفعالية التى لاحت فى رسومه ؟ لقد ظهر تأثير ڤان جوخ فى المراحل الأولى لنمو كاندنسكى ، كما تأثر راؤول دوفى بأسلوبه ، وكذلك بعض التعبيريين ، أمثال كوكوشكا ، ونظراً لأن هؤلاء الفنانين يختلفون عن ڤان جوخ فى تركيبهم النفسى ، لهذا لم يحقق هذا التركيب عند كل منهم نفس المعنى ، فقد كان أقرب إلى التجديد الزخرفى ، إذا قورن بهذه القوة الدافعة الانفعالية التى تركها ڤان جوخ فى لوحاته .

ولكى يستخدم الفن كوسيلة تشخيصية ، يحتاج الدارس أن يلم بموضوعات عدة ، نجملها فيما يلى :

الإدراك : يحتاج الدارس إلى إلمام علمى بفسيولوچية ، وسيكلوچية الإدراك ، فيحتاج أن يفهم الأسباب التى صاغت العلامات أو الأشكال

فى الرسم ، ويستطيع أن يرجعها إلى جوانب عجز فسيولوجية أدت إلى هذا التحريف ، أو إلى عوامل أخرى . ويتوقف تقديره على مظهر التحريف فى الأشكال المدركة ، على مدى تفسيره للصلة بين الشكل المحرف ، والعجز الجسمى فى شخص المريض ، كما يحتاج المدرس أيضاً إلى دراسة فى علم الأجناس ، لتضفى على المشاكل التى يقوم بفحصها بعض الجوانب الثقافية ، والاجتماعية ، التى تعينه على تفسير مضمون الأشكال .

علم النفس : هناك وجهات نظر متعددة حول قيمة علم النفس بالنسبة للتشخيص فى الفن . ومن الواضح أن أى فريق يعمل فى مستشفى فى العلاج النفسى ، يحتاج إلى معلومات متنوعة ، أكثر ممن يعمل فى مركز لتدريب الصغار . وعلى هذا الأساس ، تظهر الحاجة إلى معرفة نفسية أساسية ، تفسر العوامل التى تقرر طبيعة النمو العادى ، وغير العادى ، ويحتاج الشخص أن يعمل ويدرب فى مواقف مختلفة لمراكز توجيه الطفل ، ودراسات نمو الأطفال .

التشخيص : وهذا المصطلح يمكن تحديده ، كما تحدد تطبيقاته على مدى واسع بالنسبة للعلاج الطبى ، وسيتضح فى هذه الحالة الاختلاف بين موقف مدرس الفن ، وموقف الشخص . فوق كل ذلك يحتاج الشخص إلى إدراك أهميته كعضو فى فريق ، وخاصة فى المواقف التى يستخدم فيها الفن كنوع من العلاج .

علم وظائف الأعضاء : وإلى الآن ، لم تدرس الصلة بين الفنون التشكيلية ، وحالات العيوب الجسمية ، دراسة وافية ، وما زال المجال مفتوحاً لدراسة النظام العصبى وصلته بحاسة الإدراك البصرى ، وكذلك

نمو السيطرة الحركية التي لها صلتها بالإدراك .

العلاقات بين التخصصات المختلفة : ويبدو هذا أقل قيمة عند مدرس الفن والمربين ، ولكن بالنسبة لعالم الطب ، فمن الضروري أن يفهم الإخصائي دور كل مهنة في التشخيص والعلاج ، من مستوى المهن الطبية ، حتى مستوى التمريض ، ولايجب أن يقوم الشخص بعمله في عزلة .

طرق الفن وخاماته : وعلى الرغم من أن الذين يعملون في حقل الفن كوسيلة تشخيصية ، من النوع الذى أهمل في الفن ، إلا أن هناك ضرورة إلى الدراسة والتجريب بكل الخامات الممكنة ، فما قد يكون لائقا للعمل به في مدرسة ، قد يكون غاية في الخطورة إذا استخدم في مستشفى . ويجب أن ينظر إلى أصول الصنعة والمهارات على أنها وسائل علاجية .

ويلاحظ أن كل أشكال العلاج بالتحليل النفسى ، يمكن أن تكون ذات خطورة ، وكذلك الحال حينما يكون العلاج باستخدام الفن في عزلة ، فإنه في هذه الحالة لايقل خطورة ، وإن أية تحليلات أو تفسيرات لأعمال المريض كقرارات سابقة للكشف التحليلي النفسى الطبي ، يمكن أن تؤدى إلى خطورة ، حتى بين أولئك الذين يسعون للوصول بالعلاج من خلال الفن إلى مهنة مستقرة ، فالمعالج يجب أن يكون حساساً دون أن يغمر بالحالة ، مشاركاً ولكن على الحياد ، كما يجب أن يعاون في مناشدة كل من حوله لتحويل اتجاهاتهم الذاتية إلى جوانب موضوعية ، وخلق بيئة تسمح بتشجيع التعبير بدلا

من خلق نوع من الانتهازية. والاختلاف فى هذه الظواهر يصور لنا مدى الصعوبة لإيجاد أى أساس للتدريب فى هذا المجال .

التعبيرات التلقائية وأهميتها فى التشخيص : وهناك فارق بين التعبيرات التلقائية التى ينتجها المريض باستخدام خامات الفن : وبين التعبيرات التى ينتجها تحت ضغوط معينة ، أو التى تتحقق بطريق غير مباشر من توجيه معلم الفن ، أو من تأثر المريض ببعض النزعات العارضة . ويعوق التشخيص السليم ، محاولة الاجتهاد بأساليب تكنيكية يبهر لها الملاحظون ، لأن هذا الاجتهاد المفتعل يصرف المريض حقيقة عن التعبير عما يجول فى خاطره . فيجب البحث عن المعانى التلقائية بصرف النظر عن الأسلوب ، أو جانب الصنعة الذى يخوض فيه . والمريض عادة ، عندما يكون مغموراً بمشاكله الذاتية ، نجده يجعل من الرسوم وسيلة تنفيسية للدلالة على مكبوتاته ، وهو حينما يرسم أو يعبر بالفن ، يفعل ذلك بعيداً عن السلطان الاجتماعى ، وفى هذه الحالة تكون الرسوم أصدق فى التعبير من تلك التى تمثل الثقافة الفنية الشائعة .

ومن المشاهد أن كثيراً من المرضى الذين يفدون إلى العيادات النفسية الملحقة بالمستشفيات ، ليس عندهم تدريب فنى سابق من النوع الذى يمكن أن نصفه بالفهم الفنى ، وإن كانوا قد اجتازوا بعض مستويات التعليم العام ، لذا فإن رسومهم فى هذه الحالة تكون ساذجة وقريبة من رسوم الأطفال . ونحن نخطىء حين نطالب برسوم مليئة بالجوانب الصناعية ، والمهارة المفتعلة ، ونغفل الجوانب التى تفصح وتنم عن حالة المريض النفسية . وعلى ذلك ليس هناك تفكير مسبق عن الشكل الجمالى

لما تؤول إليه تلك التعبيرات بالرسم . وإنما يكتسب التعبير جماله من الطبيعة التلقائية التي ينتج في ظلها ، وهي طبيعة لو أنها كانت صادقة ، لما جاءت بحرفنة مفتعلة من النوع الذي يظهر مضللا للمعالج بالفن .

وهناك فارق جوهري بين الفن للعلاج ، والفن للعمل . ففي الحالة الثانية قد يتجه الفن إلى عمليات تكنيكية يحفظها المريض ، كما يحفظ أساوب الصنعة أو المهنة ، لينغمس في إنتاج من النوع التجاري ولكن هذا النوع النمطي ، وإن كان يشغل المريض ويصرفه عن معاناة المرض النفسي الذي يساوره ، إلا أنه لايكون بالضرورة وسيلة حية فعالة لكشف المكنونات والمضامين النفسية التي تسبب أزمة المريض . لهذا فلابد من أن نفكر مليًّا في نوع الفن الذي يجب أن يتوافر ، والشروط والظروف التي في ظلها يمكن أن ينتج دون افتعال .

وعندما نتحدث عن التلقائية كضرورة من ضرورات هذا الفن ، فإن معنى التلقائية لا بد أن يتجدد حتى لا يختلط معناها ببعض المظاهر التي تنحرف بالتعبير إلى غايات غير التي يجب أن تقصد . والتلقائية تعني إيجاد نوع من الظروف التي لايحس فيها المريض بأي ضغط من الخارج ، سواء من المعالج أو فريق العلاج بأكمله ، أو من المرضى الآخرين ، أو من أي جمهور يتأمل باستحسان أو استنكار نوع التعبيرات التي ينجزها المريض .

إن التعبير التلقائي يتم عادة بوحي ذاتي . دون خشية من الخارج . وعلى أساس إنجاز تأملي لمجموعة من الأفكار تساور المريض فحينما يسجلها يتأمل فيها أو يحاول التخلص منها بطريق الرسم أو التعبير التشكيلي .

فهو بعبارة أصح يقول لنفسه : أنا أحاول أن أعنى بالمشكل . فها أنذا أخرجه «رسوما» مجسماً . أى أفصح عنه ، فلماذا لاأسيطر عليه ؟

وحين يرسم المريض ، فإن الرسم قد يكون غفلا أشبه برسوم الأطفال ، وقد تكون فيه حرفنة ترتبط بمدى نضج خبراته الفنية السابقة . لكن المفروض أن يكون هذا التعبير وليد الحرية التى يحس بها المريض ، ويشعر بطمأنينة من خلالها . وهو جو لابد أن يمتلئ بالصداقة ، والمؤاخاة ، والرعاية التى تساعد المريض على إفراغ شحناته الانفعالية فى التعبيرات .

ولعل المحلل ، أو المعالج بالفن ، لايتعجل الخطى ليستنتج شيئاً لايتفق مع طبيعة المرض ، أو يحاول بعملية إسقاطية أن يستنتج شيئاً ليس هو ما يعانيه المريض بالضبط . فالاستنتاج يعتمد على تكرار بعض الرموز والعلامات فى إصرار ، بحيث تظهر فى سلسلة الأعمال ، لافى عمل واحد عارض . وحين تظهر هذه الرموز متكررة يصبح لها مغزًى خاص . ومن الملاحظ أن مناقشة المريض فى مفاهيم هذه الرموز وبعض المعانى التى ترتبط بها ، يساعد المعالج على أن يصل إلى تفسير كنهها . لكن المريض فى أزماته النفسية قد يخفى الأصل أو المضمون . ولا يريد بالكلام الإفصاح عنه إلا إذا كان هناك جو من الألفة والصداقة بين المحلل والمريض .

حياد المعالج : وحينما ذكرنا فيما سبق ضرورة حياد المعالج ، كنا نعنى من ذلك ألا ينفعل بأى اتجاه كان يحاول أن يبرزه المريض ، أو يأخذ دوراً إيجابيًّا فيه . فالمعالج بالفن ، من المفروض أن ينظر نظرة موضوعية ويخرج نفسه من غمار الأحداث التى يعانيها المريض ، محاولا بمجموعة

العلاقات الموضحة . أن يدرك المغزى ، ويضع احتمالاته ، ثم يتلمس نتيجة للتكرار صدق ما يذهب إليه — وأى تفسير أو تقرير فى ذلك ، سوف تكون له قيمة لو أنه أيد من فريق الباحثين المعالجين . بأسباب أخرى من مجالات غير تلك المجالات الفنية التعبيرية . بمعنى أصح كلما جاء التشخيص الاجتماعى ، والطبي ، والنفسى ، مؤكداً لما ذهب إليه التعبير الفنى ، كان ذلك دليلا على سلامة هذا التحليل وأهميته بالنسبة للحالة التى تدرس .

ويلاحظ عادة أن الحرفنة الصناعية قد تحجب النواحى التلقائية ، والمعانى ، وما يعانيه المريض حقيقة ؛ لأنها تصرفه إلى تدريبات مفتعلة ، بعيدة عن جوهر الموضوع ومغزاه .

ولسنا ندعى بأن التعبيرات الفنية تكون عادة خالية من العلاقات الجمالية ، فالجمال قد يتوافر فى الأشياء بصرف النظر عن أساليب التعبير التى تتبعها ، إذا كان ذلك التعبير متصفاً بالصدق . وعلى هذا الأساس ، فالنقطة التى تأخذ الانتباه ، هى صدق التعبير ، أما مسائل الجمال فقيمتها فيما تسهم به فى إمكانية وضوح هذا الصدق ، وفى هذه الحالة لانستطيع أن ننكر أهمية الجمال ، وإنما ننظر إليه على أساس قوته الدافعة فى إبراز التعبير بصورة أفضل ، كى تدركها العين ، كما تتحسسها انفعالات الرائى . والمريض عادة ينفعل بطريقة أو بأخرى ، وتظهر هذه الانفعالات جلية واضحة فى سلسلة التعبيرات التى ينجزها .

الداخل والخارج: ومن بين المشكلات التى تظهر فى تحليل التعبيرات التشكيلية حين يستخدم الفن كوسيلة للعلاج النفسى ، أنه قد يحدث

فى بعض الأحيان خلط بين الاتجاه الداخلى والخارجى ، حيث إنه قد يصعب فصل أحدهما عن الآخر . ويقصد بالاتجاه الداخلى : كل العوامل المسببة للتعبير ، والتى كانت تستقر فى شخصية المريض ، الذى اتخذ الفن وسيلة لتعبيره. أما العوامل الخارجية: فهى المتعلقة بحالة المعالج بالفن حينما يكون فى وضع حيادى ، فهو فى الحقيقة ينظر من الخارج على تلك التعبيرات ، ويحاول أن يتفهمها ، لكن هذا التفهم لايتم حقيقة إلا إذا كان التعبير يحمل معانى لها صدى فى شخصية المعالج بالفن ونفسيته . وفى هذه الحالة قد تنتهى قراءة الرسوم أو التعبيرات ، فتكون شخصية ، أى يضفى عليها المعالج بالفن شخصيته واهتماماته الخاصة عند تحليلها ، بمعنى آخر يكون قد أسقط فكره على التعبير ، فيحمله بأشياء لم تكن متوافرة فيه، وهنا يكون المعالج قدجانب الصواب . ففرض المعانى على التعبير ، معناه عدم النظر إليه نظرة موضوعية ، لذلك لابد أن تكون الرؤية حيادية فلا يختلط الخارج بالداخل ، وإنما يظل رائد البحث كشف النقاب عن الداخل ، وتلك مسألة معقدة لأن الحياة لايستطاع فيها بيسر ، فصل الداخل عن الخارج . وعندما يعبر المريض وتظهر تعبيراته فى شكل رموز ، فإن الرموز ترتبط إلى حد كبير بعالم الواقع أو تشير إليه . لهذا فإن المعالج بالفن، حين يقرأ شيئاً فيها ، إنما يشترك إلى حد كبير مع المريض فى التعرف على تلك الرموز التى لها صدى فى خبرة كل منهما . وعلى هذا فإن الداخل والخارج . أو المريض والمعالج ، كلاهما حين يتفاعل ، قد يترتب عليه تأكيد الجانب الموضوعى بيسر فى التعبير ، ويظهر ذلك جلياً لو أن هناك عدة معالجين قد أصدر

كل منهم قراراً بتفسير الرموز بما يتفق مع عقليته ، بمعنى أن قرار التشخيص أو العلاج ، قد أصبح مسألة تحتمل الاختلاف من شخص إلى آخر ، وعندئذ لايكون القرار موضوعياً .

إن هذا القرار قد يكون موضوعياً ، لو أن المعالج استقى من رموز المريض بعض الإيحاءات التى تدل بها ، فهو قد يلجأ إلى المريض لتفسير ذلك ، لكن المريض قد لايصارحه بما يدور فى خلده ، وأحياناً لايعرف المريض نفسه ، بعض الملابسات حتى يستطيع أن يرشد إليها ، لكنه مع ذلك قد يجد المعالج من خلال علاقته بالمريض ، وملاحظته إياه، وتعليقاته على الرسم ، وإجابته على أسئلته ، بعض التفسيرات التى تيسر له المشكلة . ومع هذا فإن أى مريض لايتقرر مرضه عن طريق المعالج بالنفس وحده ، فالفريق المعالج الذى ينضم إليه : الطبيب النفسى ، والمحلل ، والاخصائى الاجتماعى ، والمعالج بالفن ، وغير هؤلاء — هذا الفريق يستطيع كل فى تخصصه . وبعد تداول الرأى وتقليبه على مختلف أوجهه ، أن يصدر الحكم كنتيجة لتعاون أفراده فى البحث ، وهو ما لايكون عادة أمراً متيسراً لو أن هذا التشخيص اقتصر على المعالج بالفن . وفى هذه الحالة قد تتأثر نظرة المعالج بالفن من جانبين : أحدهما دراسة المريض ذاته وتعليقاته المختلفة ، وثانيهما تقرير فريق المعالجين مجتمعين . فالنظرة الأولى تحمل الاتجاه الشخصى للمريض . والثانية تحمل الاتجاه الموضوعى لفريق المعالجين ، وكلا النظرتين معاً يجعلان من رأى المعالج بالفن شيئاً موضوعياً مما لو أغفل إحداهما واعتمد على الأخرى ، أو أغفلهما معاً وجاء برأى شخصى لاتسنده الدلائل الأخرى .

التنفيس : ومن الظواهر التي تجعل للفن مغزًى خاصًا لدى المريض والمعالج بالفن ، دور الفن التنفيسي ، حيث إن المريض المشحون بالكثير من الانفعالات والهواجس ، والذي يعاني في حياته من عديد من المكبوتات ، والضغوط الاجتماعية التي لم تسمح له البيئة بالتفاعل الحي لإظهار خباياها ، و بالتالي يكون لذلك أثره في رد الفعل على حالة المريض النفسية عموماً . نجد أن للفن هنا مدخلا يسيراً ، إذ يمكن أن يعكس كل هذه المكبوتات بطريق مباشر أو غير مباشر . فكلما ازداد الحرمان ، زادت قوة التعبير ، وكلما ازدادت الضغوط ، جاءت محاولة التنفيس حتمية بالنسبة للفن على اختلاف مظاهره . وبالنسبة للّعب وغيره من وسائل التعبير .

لكن التنفيس معنًى له أبعاد عميقة . فكل شخص يمسك بالفرجون ويخطط ، إنما ينقل أفكاراً ومعاني . غير أن هذه المعاني والأفكار ليست بالضرورة تنفيساً عن شيء كامن في نفسه ، فقد تكون مجرد أفكار عابرة ، أي ليس لها من العمق ما يعود بها إلى مشكلاته الخاصة ، أو طفولته . هذا على الرغم مما يتجه إليه فرويد أو بعض الباحثين النفسيين الذين لايعترفون بأن شكل التعبير هو مجرد صدفة بل يربطون ، حتى الصدفة ، بمشكلات المريض النفسية . لكن حينما يلاحظ الأفراد عامة ، المريض وغير المريض ، نجد دلائل التعبير الفني التي تحمل معنى التنفيس عن المكنونات ، وذلك يظهر بصورة ملفتة ، مثيرة ، تجذب الانتباه ، وتؤثر في الإدراك ، وفي حواس الرائي ، بحيث لايستطيع أن ينكر الأثر الفعال الذي تبينه هذه الأعمال . إذا ما قورنت بالأعمال

السطحية التي تبدو وكأن ليس لها أى عمق ، بل تظهر مجرد زخرفة خارجية .

فالذى ينفس عن نفسه ، لابد أن يكون لديه شيء يغلى فى عروقه ، شيء يقلق مضاجعه ، شيء يخارفيه بقلق مستمر ، لايجد له راحة إلا بعد أن يفرغه فى قالب ما من قوالب الفن ، سواء أكان فنًّا تشكيليًّا ، أو تمثيليًّا ، أو رقصاً ، أو موسيقى ، أو لعباً من أى نوع .

والتنفيس فى ذاته يحمل الجانبين : الداخلى ، والخارجى ، إذ أن الذى يعبر ، ينفس عن مكنوناته الداخلية . والمعالج الذى يشاهد ويحلل ، يفسر هذه المكنونات . فكلا الاثنين يندمج فى الأرضية المشتركة : المتنفس يعكس طاقته الداخلية ، والمفسر للتنفيس يقرؤها عندما يشارك فيها . لهذا يظهر التنفيس على أنه محصلة لعملية داخلية وخارجية فى نفس الوقت ، وهو أثر للعلاقة التى تربط المعبر بالفن ، حتى فى رؤية الأفلام السينمائية ، أو مشاهدة مسرحية ، نجد أن الممثل يؤدى دوراً معيناً فى التمثيلية ، والمتفرج ينظر باستمتاع إلى هذا الدور ، لهذا فهناك علاقة بين الدور الذى يقوم بتمثيله ، والمتفرج الذى يشاهده ، لو فحصنا هذه العلاقة لتبينا أن الممثل الذى يؤدى الدور ، لاينجح عادة إلا إذا كان يعيش تماماً فى هذا الدور ، بل لابد وأن يكون قد مر به فى خبرته ، واستلهم منه كل الخيوط ، وحينما يمثله عن إيمان ويعرض الشخصية التى يقوم بها ، فإنه بذلك يقدم للمتفرج تلك الشخصية التى يكوّن حولها نوعاً من العواطف والانفعالات ، إما شخصية مكروهة ، قاسية ، ظالمة ، متحكمة ، مستعبدة ، أو شخصية محببة . وكلما صال وجال

فى إظهارها ، أيقظ كره المتفرج لها ، حتى إن هذا الأخير يكاد يكره الممثل نفسه ، لأنه لايرى فرقاً كبيراً بين الممثل والموقف الأصلى، حينما يندمج فى المتعة والرؤية والمشاهدة . فكأن المتفرج الذى حضر إلى المسرح ليمضى ساعات فى الاستمتاع ، يقلّب انفعالاته بما فيها من حب وكره ، من غضب أومأساة أو فرح ، من خيال أو شعر ، يعيش مع الظلم فيكرهه ، ويعيش مع الحرية والمبادئ القويمة فيحبها . وحين ينجح الممثل فى إبراز دوره ليبين أن الحق قد علا على الباطل ، وأن الخير قد تغلب على الشر ، فإن المتفرج يستريح ، بل إنه فى الواقع يتنفس ويعكس مكنوناته عندما يندمج مع هذا الموقف ، وبالتالى فهناك مشاركة حقيقية بين المؤلف الذى كتب المسرحية ، والمسرحية ذاتها ، وممثلها ، والمتفرج الذى يراها ، حيث إن هذه الرابطة تعاون بصورة مباشرة ، وغير مباشرة ، فى إيجاد الصحة النفسية .

وحينما يكون هناك ظلم عام ، بل ودكتاتورية تتحكم فى الشعب بأسره ، وتفقده الإحساس بالحرية والاستمتاع بها ، فما أيسر ما نجد من النكتة والفكاهة ، ومن أدوار التمثيل ، والتعبيرات التشكيلية ، واللعب ، تلك التى تعوض الشعب بطريق سحرى ، عن أشياء كثيرة مما يفتقده. فإذا كان الحاكم متغطرساً ، متحكماً ، ظالماً ، فقد تظهر رواية تمثل حاكماً فى مكان ما من الحاضر أو الماضى ، أو عبر التاريخ ، وقد انتقم الزمان منه وانهار عرشه . ومثل هذه الروايات لاتحتاج إلى دعاية بين أفراد الشعب ، فمن يشاهدها يكون أكبر دعاية لها بينهم للحضور لرؤيتها ، وبطريق خفى نجد إقبالا على هذه المسرحية لاتصالها

بنفسيات الناس ومتنفساتهم . أكثر من غيرها التى لاتتصل بحياتهم .

ويبدو لنا من ذلك ، أن بعض المرضى النفسيين قد يفصحون عن كثير من مكنوناتهم ، إذا علقوا على موقف خارجى لقصة ، أو صورة ، أو مسرحية ، لما يبدونه من عمليات إسقاط تفصح عن تلك المكنونات ، وتنفس عنها .

الإسقاط : والإسقاط هو أن يعكس الإنسان مكنوناته الداخلية على الشيء الخارجى ، بدلا من أن يحاول أن يستشف ما فيه . فمن البديهى أن المريض الذى يشاهد صورة ، يستطيع بتأملها أن يعلق على كل ما فيها ، فيكشف فى تعليقه عن مكنوناته الداخلية ، وتعصباته الشخصية وهو حين يفعل ذلك ، يعطى مفتاحاً لفهم ما يعانيه ، ويكشف عن نفسه النقاب بطريق غير مباشر .

والذلك قد يكون من المفيد فى العلاج النفسى ، أن يجمع بين فرص التعبير بوسائل الفن ، كما يتيح المجال للتعليق على صور توضح مواقف ، وحينما تسجل استجابات المريض قد يظهر من تحليلها كثير من الخبايا التى تهم المعالج بالفن ، ليجعل منها هادياً له فى تتبع الحالة المرضية وعلاجها .

التقمص : كما يظهر أيضاً العامل الآخر الذى نسميه . التقمص : وهو أن يتقمص المريض شخصيته من شخصيات الموقف الخارجى ، سواء فى تعبيره التشكيلى ، أو فى المسرحية ، أو اللعبة . ففى التعبير التشكيلى قد يتقمص الطفل دور طفل آخر يرسمه فى الصورة ، ذلك لأنه يجد شبهاً كبيراً بينه و بين هذا الطفل : قد يتصوره على أنه شبه بطولى ،

ولا أهمية فى ذلك للضعف أو القوة ، وإنما المهم هو التشابه بين موقف الرمز وشخصية المريض ، حينما نجد هذا التشابه ، كما نجد الراحة ليؤدى دوره .

وفى تعبيرات الأطفال التشكيلية ، يلوح ذلك جيداً حين يقص المعلم قصة على أطفاله بطلها واحد منهم ، ويصارع هذا الطفل أحداث القصة ، وعندما يعبر عنها بالرسم ، تجده يتقمص شخصية هذا البطل تماماً واضعاً فيها ثقلا جديداً يتميز عن غيره من زملائه الأطفال ، وهذا يبين المعنى الشديد الذى يحسه هذا الطفل فى تلك الشخصية .

وبديهى أن الطفل الذى يرى لاعب الكرة وهو يسير بطريقة خاصة ، تنثنى قدماه للداخل ويتثاقل فى مشيته ، يلذ له فى سلوكه الخاص ، وفى لعبه الإيهامى ، وادعاءاته التخيلية ، أن يصور بطل أحلامه ، أو يصور نفسه فى دور هذا البطل وهو يسير بنفس الطريقة التى يشاهده بها .

من الأفراد كثيرون نجدهم يتقمصون شخصيات أساتذتهم ، وذلك بتقليدهم حتى فى الصوت ، والحركة ، والمشية ، بحيث لانكاد نفرق بين الأصل والمقلد ، فتضيع الشخصية فى حالة تقمص الآخرين . ولكن هذا التقمص فى ذاته ، يكشف النقاب عن الاهتمام الغالب لشخصية المريض ، وما يعانيه من وساوس تساوره .

الاهتمام بمختلف العوامل : ويلوح مما تقدم أن الاقتصار على جانب واحد للتشخيص أو العلاج ، قد لايكون مواتياً لحالة مريض معين ، كما قد لا يعطى القدرة على الإجابة على جميع الأسئلة التى تدور فى

ذهن المعالج . وبناء عليه لابد وأن تؤخذ مختلف العوامل فى الاعتبار ، حين نريد أن نصل إلى تقرير حقيقة بوضوح وموضوعية . فعوامل : التنفيس ، والإسقاط ، والتقمص ، وغيرها من العوامل ، كلها تبدو مرتبطة بالإفصاح عن المكنونات الداخلية ، ولايجد المعالج وسيلة أحسن من أن يتخذ منهجه معتمداً على اتجاه أو آخر . طالما أن ذلك يهديه إلى الوصول إلى الرأى السليم .

وفكرة الفريق المعالج ذاتها ، تحمل هذا المعنى ، إذ أن تعدد درجات النظر والاختصاصات ، ورؤية المشكلة من زوايا عديدة ، هو فى ذاته أمر حتمى بالنسبة لصالح المريض ، وهذا الاتجاه يمثل نظرة تكاملية فى الحقيقة ، على هديها يكون القرار أصح .

والعلاج بالفن ما زال موضوعاً فى مهده ويتطلب كل الجهود المتنوعة ، والمتخصصة ، لجعله أداة فعالة للعلاج النفسى فى مصر والوطن العربى .

الفصل الخامس

المدخل لتحليل الرسوم

مقدمة : يحار الإنسان عادة حينما تذكر كلمة « فن » مرتبطة بغيرها من الأنشطة ، وتكتسب هذه الكلمة معانى مختلفة حسب المجال الذى تطبق فيه . وعندما ينظر إلى دور الفن فى التحليل النفسى ، فإن الفكرة العامة عن الفن باعتباره وسيلة جمالية للتعبير ، لاتكون عادة محور الاهتمام بالنسبة للمجال النفسى ، إذ أن هناك معانى أخرى هامة تأخذ سبيلها فى البروز ، ويجب أن تلقى من الاهتمام ما هى جديرة به .

الفن غاية أو وسيلة: والفن حينما يؤخذ باعتباره غاية فى حد ذاته ، يتضمن مجموعة من القيم الفنية والجمالية التى يحكم بها على مستواه ، وتلك القيم ستؤثر علينا عندما ندرّس الفن أيضاً للصغار ، والكبار ، على حد سواء . ولكن هذه النظرة تختلف عن نظرتنا إلى الفن حين يستخدم كوسيلة فى ميادين مثل : « الفن للعلاج النفسى » ، أو « التربية من خلال الفن » ، أو «التعبير الفنى كمدخل للابتكار » .

إن لغة الشكل البصرية تحمل فى طياتها معانى كثيرة تتعلق بالنفس الداخلية ، وإذا نظرنا إلى الفن لنكشف عن النزعات الداخلية ؛ وجدنا أن نقطة الاهتمام ستختلف كلية عن المضامين الخارجية ، وسيكون التأكيد على التعبير ، وما يكشفه من نزعات ذاتية ، ومدى قبول الذات لها ، وكذلك الاهتمام بالعلاقات الإنسانية .

الفن من الوجهة العلاجية : ويتضح دور الفن كوسيلة للعلاج ، فى قدرته على تحرير النفس الداخلية من العوائق ، وتحطيم الأقنعة ، وتجنب الدفاع الذاتى ، ومن بين خواصه تقليل التوترات ، وإيجاد جو من الاسترخاء ، وإكساب الفرد قوة تعويضية لإشباع الذات . والنزعة الابتكارية تتعلق بإحدى حاجات الإنسان التى يولد بها ليكشف ما حوله ، ويتمثله ويهضمه عن طريق الحياة . والاهتمام بالنزعة الابتكارية يتضمن فتح الآفاق لاكتساب الخبرة . ويلاحظ أن الطفل الذى تقبله الجماعة ، أو الذى يحس أنه مرغوب فيه ، يتقبل نفسه على أن قيمته مفروغ منها ، كما يتقبل بدوره الآخرين .

ويتجه العلاج بالفن إلى تأكيد الذات وتقبلها ، وإكسابها القدرة على الاتصال بالآخرين بنوع من الثبات ، وحينئذ يظهر بوضوح نوع الأطفال المتكيفين ، ويمكن مقارنتهم بالأطفال الذين يخافون من المجتمع ، أو يلفظهم المجتمع ، وبالأطفال الآخرين الذين قد يجدون قوة ، ورغبة ، وسروراً ، فى خلق بعض الأشياء من خلال الفن، التى تعطى لهم متعة فى العمل . والأطفال الذين يجدون أنفسهم غير متوافقين مع جو المدرسة وبيئتها ، قد يرون فى طيات الرسم فرصاً تمكنهم من التفوق على هذه العلاقة . وهناك فرق بين الطفل الذى يتقن لغة الكلام ، والآخر الصامت الذى يستطيع أن يحرك جسمه كلغة بديلة ، كما أن الأطفال الذين يعانون من عجز جسمى ، يجدون فى التعبير الابتكارى فرصة ليتقبلوا أنفسهم ، ويتفهموا أجسامهم ، ويزيلوا من خلال هذا التعبير شيئاً كبيراً من التوتر ، ويكتسبوا راحة نفسية .

ويتقبل الأطفال غير الاجتماعيين . وبعض الشواذ ، العلاج بالفن ليسهم فى إعادة تكيفهم اجتماعياً . وذلك فى صورة متدرجة لاتتدخل فيها عملية التحكم أو الضغط الظاهرين . والأطفال الذين يلقون علاجاً بالتحليل النفسى ، يقبلون العمل مع الطبيب حين يرفض آباؤهم فكرة المحلل النفسى ، ويتقبلون العلاج إذا جاء متمشياً مع التعبير داخل مرسم أو ورشة ، وهناك حاجة لتقبل الأسرة وفهمها لنوع العلاج بالفن كى يصادف نجاحاً .

الأعمال الجماعية : ويعتبر العمل الجماعى مناخاً مناسباً للتكييف بين نفسية الطفل المتوتر وأقرانه ، سواء كان توتره بسبب ضعف عقلى أو كان الطفل يحلل نفسياً للعلاج . ومن اليسير على المعالج أن يشاهد السلوك التلقائى بين مجموعة من الأطفال متنوعى الأعمار ، ويعول على الاستجابات السلوكية أثناء العمل ، إذ يستنتج منها مواقف كثيرة تساعده فى العلاج ، حيث يمكن التعرف على الطفل المستقبل ، والمشارك ، والمتيقظ ، والطفل الذى لايواجه المواقف ويفضل الانسحاب . إن العمل الجماعى حين ينتظم ، قد يغير من فاعليات الأفراد ، ويمكن بعضهم من التغلب على نقط الضعف التى يعانونها ، كما يكتسب الطفل الانطوائى شيئاً من الثقة بنفسه حينما يعمل ويجد تقديراً ممن حوله . ويعطى العمل الجماعى فرصة للنوع الانبساطى ، لتفجير طاقته الزائدة ، ويكتسب الطفل المعوق أسلوباً ينفعه لمزيد من التكيف . أما الشخص المكبوت فيستطيع أن يهدئ من أنواع التعارضات ، والصراعات ، التى يعانيها . ويلاحظ أيضاً أن العمل الجماعى يمكن كل عضو فيه من التفاعل مع الجماعة .

وتحمل المسئولية التى يشارك فيها ، لتحقيق الهدف الجماعى .

ويمكن للمعالج أن يلاحظ تطور اندماج الطفل فى الجماعة دون أن يصرح بحكم ظاهر ، كما يمكن أن يحصل على معلومات كثيرة لبعض العيوب عن طريق تحليل رسوم هذا الطفل ، وكل هذا من شأنه أن ييسر فرصة جديدة لعملية الاتصال الديناميكى ، والعمل فى هذه الحالة يمكن المعالج من الاتصال بالطفل ، كما يمكن الطفل من الاتصال بالآخرين . وعملية الاتصال هذه لها أثرها فى التكيف النفسى ،والوعى بالجماعة .

محاولة لقراءة بعض الرسوم : يلاحظ فى الرسم رقم (١٤) ، أن الطفلة التى رسمته ، وسنها ٦ سنوات ، قد قامت بإيضاح الشخص الذى يتوسط الصورة بحجم كبير بالنسبة للأشخاص الخارجة عن الإطار ، وفى نفس الوقت بالغت مبالغة شديدة فى رسم الذراعين والكفين ، فى حين أنها لم تعبأ برسم الثلاثة أطفال الذين رسموا خارج الإطار . ولاشك أن الشخص الكبير ، ويبدو أنه امرأة ، رسمت بنفس الأسس التى رسم الأطفال الثلاثة وفقاً لها . لكن شكل المرأة أخذ اهتماماً زائداً من الطفلة التى رسمته ، وحملته بمعنى خاص يمكن منه أن نستدل على معلوماتها التى حاولت أن تخطط بها هذا الشخص ، فهو لاشك شخص ذو بأس وقوة ، له إمكانية غير عادية فى ذراعيه وكفيه ، وهو ربما يمثل المربية أو المدرسة ، بينما الثلاثة أطفال الآخرون يظهرون بشكل خطى ضعيف إذا قورنوا بالشخص المسيطر . وعلى الرغم من أن طريقة الرسم واحدة من الناحية الرمزية ، إلا أن تمييز العنصر الكبير عن العناصر



الشكل رقم (١٤) الأطفال والمربية - ٦ سنوات

الثلاثة واضح . وهو من الناحية النفسية يحمل دلالة على القوة ، والصرامة ، والشدة ، والرقابة التى تحد من حرية الأطفال فى السن الصغيرة ، ولاتتيح لهم فرصة الحركة واللعب كما يبغون .

ولعل هذا المعنى نفسه يمثل مغزّى نفسيًّا ، واجتماعيًّا ، ويمكن تلمّسه فوق الاهتمام الجمالى ، لأنه يبين صلة الطفلة التى رسمت هذا الرسم ، بمربيتها ، وهى صلة تحمل قسوة وشدة أكثر مما تتضمن من حنان . إن الطفلة لم تقل ذلك صراحة ، لكن الرسم يعبر عن هذا المضمون بشكل واضح ، وبصورة انفعالية ظاهرة .

وفى الشكل رقم (١٥) ، رسمت طفلة نفسها وهى تقبض على وردة ؛ ومن العجيب أن تظهر الوردة وهى تحتل فراغاً كبيراً من الصفحة . وقد انحنت عليها الطفلة لتلمسها . ولم تهتم بحجمها بالنسبة لجسمها ، بل رسمتها فى حجم يكاد يكون نصف حجمها . وهذا الرسم من الرسوم التلقائية ، إذ كانت الفكرة فيه أن تأخذ كل طفلة ورقة وترسم ما تريد ، وهذه الطفلة تخيرت هذا الموضوع ورسمته قائلة . « أنا معايا وردة » . وإذا كان الأطفال فى هذه السن يستخدمون اللغة الرمزية . فيصغرون . ويكبّرون ، ويحذفون بعض الأجزاء للدلالة الرمزية . إلا أن بعض الرسوم تستوقف النظر لما تحمله من مبالغات خاصة تحريفية . تحتاج إلى التأمل ، وإلى الخوض فى بحثها ، لتعرف الأهمية الخاصة التى اكتسبتها تلك الرسوم نتيجة تفاعل الطفلة معها بشكل خاص .

وتظهر فى الرسم المحاولة الجريئة لإيجاد قاعدة الوردة ، وعنقها . وبعض أطرافها . والسؤال هنا : هل للوردة قصة مع هذه الطفلة ؟ هل



الشكل رقم (١٥) « أنا معايا وردة » — ٦ سنوات



شكل رقم (١٦) نمر من حديقة الحيوان ٦ سنوات

أرادت أن تقطفها وحرمت ، أو وُبِّخت ، فترك ذلك أثراً فى تفسيتها في لاشعورها ؟ إن الصورة أكثر من مجرد رسم وردة وطفلة ، إنها تحمل معنى يوضح العلاقة بين الطفلة والمحيطين بها ، ولو كانت هناك دراسة تفصيلية عن هذه الطفلة ، لساعد ذلك فى إيجاد تفسير نفسى واجتماعى أعمق لهذا الرسم .

والرسم رقم (١٦) ، لطفلة فى سن السادسة ، وبعد رسمه قالت : « نمر فى حديقة الحيوان » . . وقد رمزت الطفلة لقفص النمر بالإطار الأسود المحيط به ؛ لذلك اقتصرت فى رسمه على رأسه ، وجسمه ، دون الاهتمام بأطرافه ، ولكنها حين جاءت إلى جسمه ، خططته ، وهذا التخطيط واضح أنه يعطى الميزة الخاصة فى كيان النمر ، الذى يختلف فيها عن غيره من الحيوانات . ويمكن أن نسأل أنفسنا : لماذا هذا الاختيار بالذات من جانب الطفلة ؟ وإلى أى حد يصادف هذا الاختيار الذى يمثل الحبس ، شيئاً فى نفسية الطفلة ، حينما تُحبس بالمنزل ولاتجد خلاصاً ؟ ومما هو ملفت للنظر أيضاً فى هذا الرسم ، الجانب العلوى الذى يمثل أكبر الظن شوارب هذا النمر ، وقد أكدتها الطفلة لتفصح عن الشكل المميز للرأس بهذا الوضع المثير . وعندما يتأمل الإنسان هذا الرسم ، قد يربط بين النمر بهذا الوضع ، والطفلة ذاتها . وهى قد تكون متقمصة شخصية النمر وهو فى قفصه ، حتى إن طريقة رسم النمر تشبه طريقة رسم الإنسان ، الرأس إلى أعلى وبأسفله الجسم . وهو أمر يختلف عن النمر بوضعه الأفقى ، وذلك تأكيداً للترابط الذاتى بين فكرة الطفلة عن نفسها حين تحبس ويحُد من نشاطها ، وبين

وضع هذا النمر داخل القفص لايجد فرصة للخروج .

هل يحمل الرسم دلالة عن الرغبة فى الحرية ؟ وهل يحمل مناشدة للذى حبس الطفلة أن يفك سراحها ويخرجها من الضيق الذى تعانيه ، إلى الخلاء حيث الحدائق ، والسماء ، والأنهار ، أم ماذا ياترى تريد أن تقول ؟

ملاحظات فى دار الحضانة : ولقد ذكرت إحدى المشتركات فى مؤتمر كوفنترى بإنجلترا فى أغسطس ١٩٧٠ ، ملاحظاتها عن استخدام الرسوم باعتبارها وسائل تعكس العوامل الانفعالية فى حياة أطفال دور الحضانة ، ومما ذكرته أنه حينما جاءت إلى المدرسة ، كان عليها أن تعاون الأطفال على التكلم ، وتذكر أنها لم تكن تدرك مدى الصعوبة التى يعانيها بعض أطفال الثالثة والرابعة من العمر فى نقل أفكارهم باللغة إلى غيرهم ، ومقدار عجزهم فى تكوين الجمل ، وعندما حاولت أن تخلق جواً يساعد على الابتكار ، جواً مليئاً بالحب ، واحترام الأطفال ، والآباء ، والمعلمين ، أى جواً يساعد على تفجير الطاقة الابتكارية ، استطاعت فى مدة قصيرة أن تؤسس حجرة للفن يستخدم فيها الصلصال ، وورق القص واللصق ، وغيره من الخامات ، ويستطيع الأطفال أن يختاروا من بين ستة عشر لوناً ، ومن بين العديد من الأوراق الملونة . وكان أعضاء هيئة التدريس قريبين من الأطفال ، ويقومون بإرشادهم وتوجيههم ، وتدوين ملاحظاتهم على رسومهم ، وعندما وجد الأطفال هذا الاهتمام الخارجى ، كانوا لايتركون رسومهم حتى يحدثوا أحد المشرفين عما يريدونه فى هذا الرسم أو ذاك . وكانت تعلق هذه الرسوم على الجدران

حتى بعد جفافها . لما لذلك من أهمية بالنسبة لكل طفل ، ولم يشاهد المربون أن الأطفال يطمسون رسومهم . إلا فى حالات نادرة كانت تحدث عندما يشعر الطفل بعدم اهتمام المحيطين به فيفقد ثقته بنفسه . ولم يكن الآباء فى محيط المدرسة يهتمون بابتكارات أبنائهم فى بداية الأمر . وقد استطاع المشرفون على الرسوم أن يحتفظوا بعدد ٥٥٠٠ صورة صورها ١١٠ من الأطفال تحت سن الخامسة . وذلك فى فترة استغرقت أربع سنوات ، اعتنى فيها بتنظيم هذا الإنتاج وتحليله . وقد استمر بعض الأطفال فى الرسم مدة زادت على العامين . وأنتجوا ما يقرب من مائتى صورة .

استطاع هؤلاء المربون أن يتعلموا الكثير عن انفعالات الأطفال ، وأفكارهم فى هذه السن . وتبينوا أنه لايمكن تعليم الأطفال فى هذه السن كيف يرسمون ، إنهم يستطيعون فقط أن يقدموا لهم الأدوات ويشرحوا كيفية استخدامها ، وقد تبين لهم أن الأطفال يتعلم بعضهم من البعض الآخر ، أكثر مما يتعلمون من الكبار .

وهذه طفلة سنها أربع سنوات وستة شهور . صورت عنكبوتاً كبيراً بنى اللون ، فوق ورقة زرقاء ، وفى الصباح المبكر استطاع المربون أن يشاهدوا عنكبوتاً فيه نفس السمات . ويعود الفضل فى انتباههم لهذا العنكبوت لما لاحظوه فى رسم هذه الطفلة ، كان الكل يستصعب ذلك عدا طفلة أخرى استطاعت أن تصور أنثى وذكر العنكبوت ، ولم يكن من اليسير الوصول إلى قرارات بشأن الرسوم التى تشاهد قبل فحص ماضى الأطفال ، وتتبع نموهم .

وكان « ألن » من بين الأطفال ، جاءت به أمه إلى الحضانة لأنهما يقطنان فى شقة وحدهما . ولا يجدان شخصاً آخر يستطيع الطفل أن يلعب معه . وكان هذا الطفل خبيثاً شقياً ، على الرغم من أنه كان محبوباً ، وله طريقته الفريدة فى السلوك ، خاصة مع والده الذى هجر أمه . وحينما ترك الوالد المنزل أصبح الطفل مشكلة ، وحينما جاء إلى الحضانة كان سعيداً آمناً فى حب والديه ، واستطاع أن يرسم أوتوبيسات ، وعربات ، وقطارات السكك الحديدية ، فى سن الثالثة وثلاثة شهور ، وبعد ذلك بثمانية شهور استمر فى رسم قطارات كبيرة وبصورة أفضل ، ورسم رجلا يحترق وقال : « إن أمه لا تحترق » . إن والدته كانت تحتاج إلى مساعدة وعطف ، وتأكيد لوجودها . بعد ذلك عاد الوالد، لكن الحرق ترك أثره على « ألن »، واستطاع أن يعكس شعوره فى الرسوم ، بالألفاظ . رسم صورة بها ستائر لا يخرج منها إلا بصيص قليل من الشمس ، عبر عنها بألوان داكنة تنم عن الأسى .

وفى أثناء الشهر كان والده بعيداً ، وكانت رسوم « ألن » مليئة بالخوف والإحساس العدائى ، وعندما عاد والده إلى المنزل رسم رجالا فى المنزل بألوان زاهية ، كأن هناك رجالا كثيرين فى منزل « ألن» ، وكانت السعادة تغمره ، بعد ذلك تأمل ورسم ذئباً كبيراً شرساً ، وثعباناً يتحفز ، ونجماً يهوى ، وفى نفس اللوحة رسم نفسه ، كما رسم خلفه شخصاً آخر فى ظله ولد كبير . وآخر رسم قام به فى الحضانة كان عن « هامتى دامتى » فخلق صورة تمتلئ بشراً وسعادة .

الدلالات النفسية لرسوم أطفال ما قبل المدرسة : ولاشك أن هناك

دراسات كثيرة قام بها السيكلوجيون فى مختلف أنحاء العالم . لفحص رسوم الأطفال وإيجاد تفسيرات لها . ومما هو واضح أن رسوم ما قبل المدرسة ، عبارة عن مجموعة من الرموز تعكس الدلالات النفسية للحالة التى يمر بها الطفل ، سواء أكانت مرحاً وسروراً أو اكتئاباً وحزناً ، وفى كلتا الحالتين نجد أن الطفل صادق مع نفسه ، يحاول أن يعكس انفعالاته فى الرموز التى يقوم بتصويرها ، ومع الأسف ، إن هذه الفترة من العمر . على الرغم من أهميتها ، لاتجد اهتماماً كافياً من الآباء ، ولا من المسئولين عن التربية . كما أن الدراسات التحليلية للرسوم التى يقوم بها الأطفال . وتعبيراتهم التشكيلية ، لم تتسع فى الميدان العملى لتساعدهم على التكيف الاجتماعى ، وحل مشكلاتهم النفسية ، ولكن من الملاحظ أن الطفل الصغير قبل سن السادسة . سريع الانفعال بالأحداث التى تحيط به ، فهو إذا استطاع أن يتعرف على خامة طيعة كالأقلام ، أو الألوان ، أو الطباشير ، فإنه يحمل تعبيراته الكثير من مكنونات نفسه التى تحتاج إلى تتبع ، وتحليل من المحيطين به ، وخاصة المربين ليأخذوا بيده . إن الأطفال حينما يستخدمون خامات الرسم ، يتكشفون العالم المحيط بهم ، هذه فتاة صغيرة ترسم نفسها أكبر من المنزل الذى تسكن فيه ، وذلك طفل آخر يرسم نفسه ضئيلا فى عالم الكبار ، ويتدرج فى تحسين نسبة حجمه بالنسبة للكبار كلما اكتسب ثقة فى نفسه . كما أن بين رسوم البنين والبنات من الأطفال فروقاً ظاهرة فى مدخلهم للتعبير عن هذه الموضوعات ، كذلك قدبيين الرسم مايمكن أن يسمى بحذر واحتراس ، النمو السوى ، أوغير السوى .

إن الرسم يكشف القناع عن نفسية الطفل ويفصح عن المستور ، وعلينا نحن المعلمين واجب كبير نحو حسن تفسير هذه الرسوم نفسيًّا ، لنعالج بناء شخصية هذا الطفل من الوجهة الاجتماعية .

ومن هذا يتضح أنه قد آن الأوان ليبذل المربون عناية خاصة فى فهم رسوم الأطفال ، وخاصة فى فترة ما قبل المدرسة ، وفى أثناء المرحلة الابتدائية ، إذ ليس من المعقول فى الوقت الذى يتضح فيه أن الرسم فى هذه الفترة يعتبر مفتاحاً لنفسية الطفل ، وفهم طبيعته العقلية ، ومدى تكيفه الاجتماعى ، أن يهمل هذا الرسم ، كما تهمل التعبيرات الفنية للأطفال عموماً ، نتيجة الأوضاع التى تخرج بها المعلمون الذين يتناولون الطفل فى المرحلة الأولى ، وكذا نقص الثقافة العامة التى تعانيها الأمهات عند تربية هؤلاء الأطفال فى المنازل . لهذا فإن الرسوم والتعبيرات الفنية على وجه العموم ، فى الوقت الذى تنبئنا فيه عن كثير مما يختلج فى نفسية هذا الطفل الناشئ ، لا تجد من المحيطين به اهتماما ، أو أذنا صاغية ، أو عيونا بصيرة . وعلى هذا يجب أن يعاد النظر فى الكيفية التى تعد بها مدرسة الحضانة ، ومدرس أو مدرسة المرحلة الأولى ، وخاصة فى الفترة التى ينتقل فيها الطفل من المنزل إلى المدرسة ، حيث يواجه تعليماً نظامياً جافاً يختلف عن تلك الحرية التى كان يمارسها داخل المنزل ، وفى الشارع . آن الأوان لأن يكون التركيز على فهم المضمون النفسى لتلك التعبيرات ، حتى يمكن أن يكون الفن مدخلا لتربية الطفل ، ونمو شخصيته وتكاملها ، وإكسابه الاتزان النفسى ، وهى كلها أمور نعنى بها تكوين المواطن ، أكثر من اتخاذها كغايات فى حد ذاتها ، وسنجد أيضاً بالدراسة النفسية ، اهتمام

المحللين النفسيين بإيجاد الصلة بين تلك التعبيرات ، وما يسمى بالتقمص[١] .

التقمص : ويقصد به ما يتواجد عادة من صلة بين الرموز التى يعبر عنها فى الرسم ، أو التعبير الفنى عموماً ، أو فى مسرحية ، أو قطعة موسيقية ، وبين شخصية المعبّر نفسه . وتظهر هذه الظاهرة حين يرسم الطفل رسوماً تدور بطولاتها حول طفل فى سنه ، فنراه يتصور نفسه فى موقف الطفل الآخر ، ويتفاعل معه كرمز معبّر عما يدور فى نفسه من معان يعكسها فى هذا الرمز / ولذلك فالصور التى حللت فى مستهل هذا الفصل ، تعطينا المعنى الذى يريد الأطفال نقله إلينا . فالطفل فى الصورة رقم (١٤) رسم المربية وأكد ذراعيها ويديها ، تأكيداً واضحاً ، والمضمون الذى عكسه الطفل فى الأيدى ، وليد تجربته الشخصية ، لما تفعله المربية بيديها حينما تقبض عليه ، وتمنعه من مزاولة بعض النشاط الذى يحبه ، وتحد من حريته . فذراعاها ويداها إنما يتمثلهما بإحساس جسمى بفاعليتهما ، عندما تقبضان عليه وتمنعانه من مزاولة النشاط .

فظاهرة التقمص هنا تعتبر سلبية ، لأن الطفل يصور الحدث كما ينعكس عليه ، لم يرسم نفسه ، لكنه رسم العامل الذى يؤثر فيه ، فهو عامل ذاتى يرتبط به كشخص ذى تجربة محدودة ، لا بأى شخص آخر . وفى الشكل (١٥) تلاحظ ظاهرة الوردة التى رسمتها الطفلة مكبرة بهذا الحجم ، فلا شك أنها قد رسمت نفسها ، فالتقمص واضح بين الطفلة والشخصية المرسومة ، كما أن العلاقة بين الطفلة والوردة قد تفسر تفسيرات مختلفة ، منها اهتمام الطفلة بهذه الوردة ، وهى تحاول أن تقطفها ،

(١) identification

ويمنعها الكبار من ذلك ، فيزداد اهتمامها . لذا فهى حين ترسم نفسها منكبة على الوردة ، إنما ترسم أثر البيئة الخارجى بعد منعها من قطف الوردة . وهى فى نفس الوقت تعكس إعجابها الشديد بالوردة كظاهرة ، وشغفها ، وحب استطلاعها ، اللذين يدفعانها نحو قطف الوردة . لعل هذه المعانى توضح نوع الاهتمام الذى أوضحته الطفلة فى هذا الرسم ، حتى أن الوردة تكاد تعادل حجم الطفلة نفسها التى تبدى اهتمامها . والتقمص هنا ظاهرة واضحة . لأن الطفلة تحكى علاقتها بالوردة كما تبدو فى الصورة مرتبطة بكل الأحداث التى حولها .

والشكل (١٦) الذى صورت فيه الطفلة نمراً فى حديقة الحيوان ، ولم تكن مجبرة على رسم هذا الموضوع ، إنما اختارته بمحض إرادتها . إذا نظرنا إلى هذا الرسم من الزاوية النفسية ، سنجد عملية التقمص واضحة ، فهناك شبه واضح بين رسم الطفلة لذاتها وبين رسم النمر فى هذه السن ، أى رأس مستدير وتحته جسم ، وأحياناً تحذف الأرجل والأيدى حسب المجال الذى يرسم فيه ، ولكن الطفلة أكدت على النمر : وحوله هذا الإطار الأسود الذى يرمز إلى قفصه ،/والقفص هنا رمز السجن ، وكبت الحرية ، والحد منها ، وهو أيضاً ما تعانيه الطفلة فى هذه السن حين يغلق عليها المنزل ، ولاتجد فرصة للخروج أو التنفيس عن حاجاتها المختلفة . فالصورة رمزية وتبين هذا الجانب من الشخصية التى توضحه الطفلة حين تتقمص صورة النمر فى رسمها .

ولكن فى نفس الوقت نجد دلائل أخرى تبين اهتمام هذه الطفلة بأشياء فى النمر ، كتخطيط جسمه ، فيرمز ذلك لبدنه ، ثم شواربه التى

أبرزتها من سور القفص . هل ياترى تريد أن تقول الطفلة إنها تستطيع بقوتها أن تقتحم هذه الأسوار لتفك أسرها ؟ وهو سؤال يمكن الإجابة عليه بمعرفة الكثير عن الطفلة عند تتبع سلسلة إنتاجها فى الرسم .

وعملية التقمص تظهر أيضاً فى المسرحيات التى يحضرها بعض المرضى النفسيين ، أو الذين يحسون بآلام نفسية ، وليس من الضرورى أن يكونوا من المرضى . فحتى الشخص العادى الذى يعيش فى مجتمع كثير المشكلات ولايجد خلاصاً فى هذا المجتمع ، ويعانى من ظروف وضغوط اجتماعية مختلفة . هذا الشخص فى حياته العادية قد يظهر نوعاً من الاكتئاب ، أو عدم الراحة حينما يتأمل التمثيلية ، نجده يعيش فى جوها عيشة كاملة . ويتقمص شخصية البطل أو البطلة حسب نوع جنسه ، هذا التقمص معناه أنه يتصور ذاته فى نفس الوضع ، ويأخذ دوراً فيه ، محاولا أن يتصرف بالمنطق الذى يرى فيه الممثل .. الذى يتصوره كأنما يتحدث بلسانه ، والمتفرج يشاركه كل أفكاره فى الخير والشر ، ويحس معه ألم المأزق التى يقع فيها ، ويشاركه فى التفكير فى كيفية الخلاص منها . ولايستريح المشاهد عادة إلا حينما يصل مع الممثل إلى الذروة التى تحل فيها مشكلة الرواية . والمسرحية فى هذا الوضع تكون قد حلت اللغز ، ونفست عن المكبوت ، وأخرجت الشحنات الانفعالية الضاغطة التى كانت تسبب التوتر لدى هذا المشاهد .

ولذلك فإن العلاج بالفن أصبح فى الحقيقة ميداناً واسعاً يشتمل على الفنون التشكيلية بأنواعها ، كما يشتمل على المسرح ، والموسيقى ، والرقص . وهناك صلة وطيدة بين التحليل النفسى ، وسائر المشكلات

التي يمكن أن تنعكس من حالة المريض فى التمثيلية ، أو العمل التشكيلي. فالتحليل النفسي يترجم المضمون كلما استطاع أن يكشف العلاقة العملية بين الطاقة المكبوتة ، والشيء المعبّر عنه ، يستطيع أن يتعرف على ما كبت ، كما يستطيع أن يعاون فى إزاحة الحواجز والعقبات الداخلية التي تحد من النمو .

والفن فى الحقيقة لايعيش باعتباره تجارب ناجحة للسلف فى قدرتهم التركيبية ، ومقدرتهم على حل العلاقات التشكيلية فحسب ، وإنما الأكثر من ذلك يعيش الفن كمرجع دائم لانعكاس القيم والحقائق النفسية الدائمة التي يعكسها الفنانون ، ويحولونها إلى أشكال من الخيال . وكذلك فإن التحليل النفسي يؤدى أعظم الوظائف حين يواجه الحياة ، وهو يجابهها حين يعمل جنباً إلى جنب مع الفن ، فالجمال هو الحقيقة ، والحقيقة هي الجمال ، ذلك كل ما ينبغي أن يعرفه الفرد .

والفنان لايحتاج إلى التحليل النفسي لينبئه بما يجب أن يفعله فى فنه ، فالفنان الذى يلجأ إلى التحليل النفسي ليبلغه المضمون الذى يضعه فى فنه ، إنما يعتبر ذلك اعترافاً ضمنياً أن نشاطه كفنان يعد ظاهرة تستحق التأمل والدراسة من الوجهة النفسية . وفى الحقيقة إن الموهبة الفنية تساعدنا على أن نكتسب الحرية لننظر إلى العالم الخارجي ، إلى الطبيعة والمجتمع والناس ، تكسبنا الحرية لننمى قدرتنا الابتكارية والتكنيكية التي تساعدنا بالتدريج على إيجاد الرباط الواضح بين عالمية النفس البشرية ، وبين كل النفوس التي تحيط بها ، هذا هو المجال الذى يعيش فيه الفن ، وهو أيضاً الطريق الذى يكشف الحق ، والجمال ، والإنتاج المثمر .

فالفنان فى الحقيقة يعيش بما لديه من حساسية على مستوى عال ، لإدراك ذاته ، وإدراك الآخرين كما أن لديه القدرة لينقل بمختلف الخامات المعانى التعبيرية إلى الغير . لهذا فإن الفارق بين الفنان وغيره من الناس ، يكمن فى هذه القدرة على الاتصال ونقل المعانى ، وليس فى سلوكهم الشخصى . ولايمكن أن نتصور أن هناك فناناً يدعى أنه موضوعياً صرفاً . فإن هذه هى مهمة الكاميرا ، أو الفونوغراف ، أو جهاز التسجيل . ومن ذلك نرى، أن هناك صلة وطيدة بين تعبيرات الفنان، وما يكشفه بطريق مباشر أو غير مباشر ، عن المكنونات النفسية ، سواء لشخصيته هو ، أو للشخصيات التى يعبر عنها مرتبطة بعضها ببعض . وهو حين يفعل ذلك يعيش بنفسيته كاملا ، يعطى الصور التى تتيح لغيره فى أن يجد فيها فرصة لتقمص بعض شخصياتها ، أو هو نفسه يكون أداة لهذا التقمص .

إن الرواية المشهورة « صورة دوريان جراى »[1] التى ألفها الكاتب العالمى أوسكار وايلد ، تبين إلى أى حد يمكن أن يصل عشق الذات مع هذا الكاتب ، فقد كان مرضه أنه يحب صورته الذاتية كما تنعكس فى المرآة ، وهى تمثل مأساته التى كان من الممكن تجنبها . لقد كتب هذه القصة فى ثلاثة أسابيع ، ويدور محورها حول شخصية شاب وسيم الطلعة « دوريان جراى » تثير شخصيته كل من قابله ، رجلا كان أم سيدة ، حتى أن أحد الفنانين وكان صديقاً له تأثر أيما تأثر بسحنة

(١) Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Baltimore, Maryland · Penguin Books, 1970.

هذا الشاب وجذبه إلى مرسمه ، حتى تمكن من تسجيل صورته التى تنبض بالحيوية والحرارة . وفى حوار بين لورد هنرى والفنان بازيل ، يتضح إلى أى حد وصل اعتزاز الفنان بالصورة ، حتى إنه خشى أن تعرض فينفضح سره فى عشق هذا الشاب ، وهذا الإحساس قريب من المثل العربى (إن الهوى فضّاح) . وحينما اقتنى الشاب دوريان جراى صورته . أراد هو الآخر أن يخفيها عن أنظار العالم وتمنى لو أن روحه الممثلة فى الصورة هى التى يصيبها كل تغيير يعتريه بحكم ازدياد سنه ، على أن يبقى هو كالصورة ، ثابتاً فى ملامحه ، ووسامته ، وجاذبيته ، لا يعانى التغير .

وبخيال سحرى استجاب الإله لدعائه ، وصار فى الحياة يقابل المواقف المختلفة ، فحينما يظهر للناس على أنه أنبل وأوسم مخلوق ، كان فى الخفاء يؤتى أفعالا تنم عن الغدر ، والوحشية ، والإجرام المتناهى . فكأن مؤلف القصة أوسكار وايلد كان يكشف عن النقيضين فى شخصية دوريان جراى ، الشخصية المثالية . الكاملة الخيرة ، وهى ما تظهر أمام الناس ، والشخصية البغيضة المستترة التى ترمز إلى الشر ، والتى كان يعانيها بينه وبين نفسه . فصورته التى صورها له الفنان قامت بدور تسجيل الشرور ، والمآسى الخفية ، فى حين ظل هو فى ثبات ، يشبه النبض والحياة ، اللذين يشاهدان عادة فى الصورة المسجلة التى لا يعتريها التغيير ، كما يحدث حقيقة فى الآدمى الذى يعانى الحياة .

لقد تدرجت الرواية لتكشف مواقف كثيرة لعشق الذات ، وللتغطية عن المآسى التى كانت تتم فى الخفاء . لقد انتحرت الفتاة

التى كانت تحبه بسببه ، ولأنه لم يفهم لماذا لم تحذق التمثيل أمام أصدقائه فى أدوار العشق المشهورة ، مثلما كانت تفعل قبل معرفتها به ، ورغم كل ما أبدته من اعتذارات بأنها كانت كالدمية تمثل أدواراً تتخيلها ولم تعشها ، وأنها بعد أن التقت به أدركت لأول مرة فى حياتها الفارق بين الأصيل والمزيف ، وكانت تعاتبه لماذا يريدها أن تحشق أشخاصاً فى الخيال وتمثل دور العشيقة واهمة بعد أن وجدته وعشقته ، وأصبح كل شىء فى حياتها . ولما نهرها ولم يفهم ما تقصد، انتحرت . ولم يدر أحد سبب انتحارها .

ثم غالبته المشكلات ، ووجد صورته تسجل له كل فعل مزور يقوم به ، وحينما جاءه الفنان بازيل الذى صورها ، ليسأله أن يسمح له بنظرة إلى الصورة ، منعه بعنف وفقد أعصابه معه ، حتى وضع أصابعه حول رقبته ولم يتركه إلا جثة هامدة .

وهكذا تتوالى أحداث الرواية لتكشف عن الشر المخبأ وراء النفس البشرية ، التى تبدو للناس فى أحلى مظاهر الكمال والجمال .

وحينما ضاق دوريان جراى ذرعاً بحياته ولم يعد يستطيع مجابهة الناس ، وساءت سمعته ، جلس إلى الصورة يؤنبها على كل ما فعل ، واستل فى النهاية خنجره ليطعن الصورة فى قلبها ، وإذا به فى الحقيقة يطعن نفسه ، وتنتقل سمات الشر التى كانت تسجلها الصورة ، وكل قبح كانت قد احتفظت به نتيجة للمآسى التى مر بها ، إلى صورته الحقيقة الذاتية حتى أن خدمه هالهم الأمر وروعتهم صورة المأساة ، حين وجدوه بعد صرخة مدوية ، مطروحاً على الأرض والدم يسيل منه

ووجهه فى أبشع صورة ممكنة .

والرواية كما تظهر . تعكس شخصية أوسكار وايلد ، وما يعانيه من عشق الذات ، كما أنها لقيمتها الأدبية ، أصبح من الممكن أن تعكس نفس المفهوم حينما تجد من الجمهور من يتمشى مع أفكارها وأحاسيسها ، غير أوسكار وايلد . فأى إنسان يمكن أن يتقمص شخصية دوريان جراى ، ويتمنى أن يكون له هذا السحر الطاغى المستمر . الذى يجذب الناس على مختلف المستويات . وهذا الإنسان يعانى حينما يزول عنه هذا السحر فينفض الناس من حوله ، ويتطاير أمله وحلمه فى حينه . فالحياة مليئة بالآمال والمطامح ، ليس من اليسير تحقيقها ، لأنها تتطلب مقومات تتعارض كثيراً مع مطالب الطبيعة البشرية .

ولذلك يظهر واضحاً من هذا المثل ، أن الفنان : مصوراً ، أو روائياً ، أو موسيقياً ، يستطيع أن يمكن جمهوره من أن يتقمص الشخصيات التى يعبر عنها فى أعماله الفنية ، ويحتضن وجهة نظره ، سواء بالإشارات التى يلمح لها فى الصور ، أو فى الأنغام الموسيقية ، حتى فى الروح المعمارية التى يسجلها الفنانون المعماريون . فالجمهور يتقمص الشخصيات التى يخلقها الروائى ، وهو يشاهد مسرحيته ، ويقف موقف المعارض كما لو كان يعيش فوق المسرح مع شخصياته ، فهو يسقط نفسه على الوضع الذى ينشئه المؤلف ، ويصبح جزءاً من أثاثه ، يحس بالديالوج كما لو كان قد جاء على لسانه ، ويقر المتناقضات ويأخذ دوراً فيها ، يشارك فى الحب والكره ، ويعيش مع المسرحية لحظة بلحظة إلى أن يصل إلى ذروتها ، ويبدأ

يخف توتره كلما اقتربنا من حل المتعارضات ، ويستريح الأفراد المشاهدون أكثر مما لو كانوا أعضاء حقيقيين فى تلك المسرحية . وهذا ما يؤديه المسرح .

فحينما يتقمص الجمهور شخصية معينة فى المسرحية ، فهو فى الحقيقة لايشكل نفسه وفقاً لنموذج خارجى ، وإنما يصبح نفسه هذا النموذج بكل ما يعنيه من اتجاهات ، وما له من صوت وذكاء خارق ، أى كل ماله من صفات يفجرها وضعه داخل المسرحية . ونحن نتنفس معه شهيقاً وزفيراً فى موجات ، وأصداء ، ونضع أنفسنا فى الحوار الذى يدور بينه وبين بقية الشخصيات التى يتفاعل معها بطريقة ديناميكية ، ونسيطر على الموقف كما لو كنا فيه ، ونشاطره فى إعطائه كياناً . وعندما ينجح الفنان فى أن يجعلنا نتقمص شخصياته بهذا الشكل ، يكون فى الحقيقة قد نجح كمحلل نفسى ، فهو لن يستطيع أن يصل إلى هذا النجاح ما لم يكن قد تمثل الأشخاص ، وعايشهم ، وعرف طبيعتهم ، فتمكن من إعطاء لمحة ابتكارية عن كل منهم فى صلته بالآخر بشىء غافل عنا ، حتى إذا جئنا نشاهد ما صوره ، وجدنا أنفسنا جزءاً منه ، نتحرك فيه بأفئدتنا ، ودموعنا ، وبالآلام الكامنة ، إلى أن نستقر معه ، حين يصل إلى ذروة الرواية ، ويحل المعضلة فنستريح نفسياً .

ولهذا يعتبر التحليل النفسى علاجاً للناس ، كما يعتبر أيضاً علاجاً لنفسية الفرد ؛ فكلما تكشفنا الرباط بين ذاتية الفرد ، والعوامل التى يتقمصها ، تكشفنا الطريق إلى العلاج . لذلك يعارض بعض السيكلوجيين وجهة نظر يونج فى تعميم اللاشعور الجماعى ، والوصول به إلى ما يمكن

أن يسمى علم نفس « سائر الناس ». لأنهم يعتقدون أن التحليل النفسى سيظل دائماً تحليلا فردياً ، يرتبط إلى حد كبير بالمبدأ الديمقراطى الذى يحتضنه الإنسان ليعيش حياة فيها نوع من الحرية . فكلما برز هذا العامل ، ازدادت فكرة ربط التحليل النفسى بالنزعات الفردية .

على أن الشعوب المكبوتة ، والمغلوبة على أمرها ، والمستعمرة ، قد يكون واضحاً بتحليلها نفسياً . أن نجد عوامل مشتركة ترتبط بالأفراد الذين يعيشون فى إطار مجتمعاتها ، وكل هذه نقط تستحق التأمل ، وليس من المفيد التعجل بالقطع فيها برأى .

وقد استطاع التحليل النفسى على أية حال ، أن يكشف الصلة بين تأثرات الفنان فى حياته ، والفرص التى عاشها ، وخبراته الذاتية ، وأعماله . ومن كل ذلك حاول التحليل النفسى أن يركب صوره من البناء النفسى للفنان ، والدوافع الذاتية التى تستعر فى خلق هذا الصرح ، أى أن التحليل النفسى بمعنى آخر ، مكننا من كشف هذا الجزء من الفنان الذى كان يشارك به سائر الناس .

النزعتان التركيبية والتحليلية : ويرى بعض النقاد أن الفن وظيفته التركيب(١) ، بينما التحليل النفسى يقوم أساساً على عملية التحليل(٢) وينتهى الجدل بأن النزعتين لاتلتقيان . وفى الحقيقة إن الفن تركيب وتحليل فى نفس الوقت ، كما أن التحليل النفسى تحليل وتركيب أيضاً . لهذا فكلا النشاطين يلتقيان حيث الوحدة النهائية . فى النشاط الفنى يمر

---

(١) construction

(٢) analysis

الفنان فى مراحل عديدة من الدراسات والملاحظات . فهو يتأمل الطبيعة ، ويدرس الماضى ، ويجرى التجارب ، فيمر فى محاولات متعددة قبل أن يقوم بالبناء التركيبى النهائى . والحكم على أن الفن تركيب ـ يؤخذ من زاوية النهاية ؛ ويتقاضى الذين يأخذون بوجهة النظر هذه ، عن المراحل التى تمر بها العملية الفنية ، التى تدخلها عوامل تحليلية كثيرة . لذلك فكل أنواع الدراسات التى تسبق الخلق النهائى ، إنما تعتبر بمثابة دراسات تحليلية ، لكن العمل الفنى ذاته سوف لانحكم عليه بالجودة إلا إذا وصل إلى الوحدة ، أو إلى التركيب الذى تذوب فيه كل الدراسات . وتختفى كل المحاولات العشوائية السابقة ، بحيث يصعب على الرائى إرجاعها إلى أصولها وعناصرها الأولية .

ولعلنا نتذكر لوحة «جورنيكا» التى صورها پيكاسو ، والتى عرض معها عديداً من الاسكتشات ، كلها محاولات للوجوه ، والأيدى ، ورأس الحصان ، والثور ، وآلام الثكلى ، تبين المداخل والصراعات التى عاناها پيكاسو ، ليصل إلى الكنه التعبيرى النهائى الذى وصل إليه عام ٣٧ فى لوحته «جورنيكا» ، شكل (٢١) حتى أن بعض الاسكتشات تكاد تصل إلى القمة فى قيمتها شكل (١٧) ، لمحاولات فى اتجاه الكمال لعمل فنى ضخم . فيظهر من هذا المثل الربط التحليلى والتركيبى فى العملية الفنية ، كما يبدو أيضاً إذا استعرضنا تحليل فرويد لأعمال ليوناردو دافنشى من الوجهة النفسية ، فقد قام هذا التحليل على تشريح تاريخى يرتبط بنزعات طبيعية ، حاول فرويد أن يجد صداها مرموزاً له فى الابتسامات التى تميزت بها العذراوات اللائى صورهن ليوناردو . ففرويد درس تاريخ ليوناردو ،

وتتبعه تحليليًا ، كما يدرس الأثرى قطعة من التراث ويتبع مصدرها محاولا فك طلاسمها ، وقد كانت تقود فرويد فكرة رابطة لكل الحقائق التى جمعها . تلك الفكرة التى ركّبت الحقائق ، وأوصلتها إلى معنى تركيبي واضح ، هو فى النهاية يمثل خلاصة الرأى الذى وصل إليه فرويد .

من هنا نرى أن الفن ، والتحليل النفسى ، كلاهما يمران بخصائص تحليلية تركيبية ، وإن كان التركيب يبدو بالنسبة للناظر إلى القطعة الفنية ، فى اللمحة الأولى الوامضة التى يشاهدها من رؤية العمل الفنى لأول مرة . أما فى التحليل النفسى ، فقد لايصل إلى هذه النظرة من أول مدخل ، ويصل إليها فى الحقيقة بعد كثير من الإجراءات التحليلية التى يقوم بها ، ولكن فى النهاية نشاهد التركيب الذى ينتهى إليه التحليل ليشخص لنا الحالة مدعمة بالتحليلات الأولى .

ومن نفس التناقض الذى يبدو فى الظاهر ، تلوح حالة مماثلة للتضارب الذى يبدو أحياناً بين العلم والفن ، والذى يشير إلى الفن فى ذاته على أنه تركيب ، بينما العلم تحليل ، وأن الاثنين لايلتقيان . والحقيقة أن هناك صلة وطيدة بين العلم والفن ، فما من اكتشاف علمى إلا ونشاهد صداه فى النزعات الفنية ، لذلك فإن أية معرفة جديدة يكتشفها العلم ، لابد أن تدخل كحقائق فى تكوين الفن وتطوره ، وإلا أصبح الفن متخلفاً . والعلم يخدم الفن من الناحية التكنيكية حينما ييسر له خاماته بأساليب أفضل ، وعندما يزيد وعيه بطرق البحث العلمى التى يصل فيها إلى تشكيل هذه الخامات ، وصياغتها ، للوصول إلى تحقيق غايات

معينة ، كما يزيد وعى الفنان بالأساليب التى يشطب بها عمله ليحقق تكامله ، ويستمر فى صورة باقية لا تتأثر بالتقلبات . لهذا فإن التعارض الذى يظهر فى كثير من الأحيان ، فى أن الفن مضاد للعلم ، هو تعارض سطحى لايستند إلى حقائق علمية .

ويتضح جليًّا أن التحليل النفسى حينما يعتمد على التحليل ، إنما يحاول أن يوجد الصلة التى تربط عملية التحول من النزعات المكبوتة لدى الأفراد ، بالرموز التى تنعكس فى بعض الأعمال الفنية ، محاولا أن يعيد بناء المنطق الذى يربط بين هذه الدوافع الخفية ، والأفكار المستترة . التى تتغلف داخل الرموز التى تواجهنا ، فهو يحاول أن يصل إلى العظم التركيبى لحلم الفن ، كى يستطيع أن يربطه بمشاكل الحياة ذاتها ، بينما الفنان يحاول أن يغطى تلك الصلة عن طريق عمليات التهذيب التكنيكية ، التى قد تخفى عن العين هذه الصلة بين النزعات الدفينة والرموز التى تنعكس فيها . لكن كل من الفنان ، والمحلل النفسى ، يلتقى بالآخر على أساس أن أولهما يصور بفرشته الكوامن دون أن يهتم بالضرورة لأن تبرز شعوريًّا ، أو يفكر بوعى فى حل متناقضاته ، وإذا نجح وأخفى كل هذه الروابط الكامنة ، فإن الثانى أى المحلل النفسى ، يقدر على أن يكشف الصلة التى تربط بين تلك النزعات المختفية ، والرموز التى تنعكس فيها ، فيزيد وعينا بما غمض ونصبح أكثر فهماً له .

الفصل السادس

الأحلام بين التعبير الفنى والتحليل النفسى

مقدمة : يعتمد التعبير الفنى على اللاشعور فى مسائل كثيرة ، وكلما استطاع الفنان أن ينجح فى تعبيره ، تمكن بالتالى من إيقاظ بعض الكوامن النفسية التى لها صلة باللاشعور الجماعى ، إذا أخذنا بمصطلح يونج . واللاشعور الجماعى يتضمن أنواعاً من الانفعالات التى شب المجموع على الاستجابة بها لمواقف خارجية معينة . ومن اليسير تفسير عالمية الفن على أساس أن الفنان إذا نجح فى تعبيره يمكن أن يوقظ تعبيره انفعالات عديد من الناس ، بصرف النظر عن اللغة ، والوطن ، والدين ، والزمن ، الذى تم فيه هذا التعبير . بمعنى آخر : إن التعبير فى هذه الحالة يمس الانفعالات المشتركة بين الجماهير ، وقد وجد بعض السيكلوچيين صلة وطيدة بين اللاشعور والأحلام ، وبين الأحلام والتعبير الفنى ، على أساس أن التعبير الفنى يلعب بالرموز وهى وليدة الحالة الانفعالية واللاشعورية ، فكيف يمكن أن تفسر الصلة بين رمزية الأحلام ، والرمزية التى تحدث فى الخلق الفنى ؟

يذكر فرويد[1] أن الفن يهدف أساساً نحو تحقيق السرور ، بينما الأحلام التى نمر بها فى المساء تسعى إلى تجنب الألم . لهذا فإن

(١) Cf. D. Schneider, *The Psychoanalysis and the Artist*. New York : A Mentor Book, 1962, p. 57.

كلتا النزعتين قوامهما مبدأ السرور والألم الذى يسيطر على حياتنا بوجه عام . ويرى فرويد أن الأسس التى تقرر شكل الفن (وخاصة فى الكوميديا) ، هى نفس المبادئ التى يقوم عليها الحلم والتى تدخل فيها عوامل مثل التكثيف[1] والابدال[2] والتعويض[3]ويتضح ذلك فى الحلم الآتى :

بينما الحالم يظهر فى حلمه وهو ينتظر دوره فى صالون للحلاقة ، يتقدم حصان نحو الصالون ، وفى هذه الحالة ينفعل الحلاق ، ويقذف الحصان بأدوات الحلاقة ، وقصاصات الشعر ، ويتراجع الحصان قائلا : « سأنتقم منك » .

ويظهر صالون الحلاق غارقاً بطريقة سحرية فى فيضان يعلوه مقاعد الحلاقة . والحلاقين ، وكل المعدات التى تخرج مع الفيضان إلى الشارع ، بينما يجلس الحصان فى الخلف غير مكترث ، يضع أرجله بعضها فوق بعض كما يجلس الآدمى . ضاحكاً ساخراً بأعلى صوته .

وهذا الحلم بلاشك يرتبط بالنزعة الشعورية التى حدثت لصاحبه فى أثناء انتظاره لدوره فى صالون الحلاقة . الذى طال به الأمر ، فبدأ ينفعل ويحتج ، ويعلو صوته . بسبب انتظاره الطويل الممل . وهناك ارتباط بين الخوف من البتر . وفكرة الحلاقة ، أو قص الشعر الذى يتضمن عامل القطع . ويظهر جريان البول بقوة عندما يخرج ذلك من

---

(١) condensation

(٢) displacement

(٣) substitution

الحصان رمز صاحب الحلم ، كما تلوح فكرة خيالية سلبية : كيف يجتذب صاحب الحلم اهتمام الحلاق باعتباره ذكراً ، بينما هو ينام فى كرسى الحلاقة . ويتضح من هذا الحلم بعض الأفكار التى تقمص فيها صاحب الحلم بعض الرموز وقام بعمليات تحويل ، فالحصان يقوم بتمثيل ذاتية الحالم ، أما صراخ الحلاق فهو بديل عن صراخه ، بينما الحصان يرمز أيضاً إلى القدرة الجنسية الإخصابية للأب ، بإمكانيته على إحداث هذا الفيضان من البول ، وتظهر مَعْرفَة الحصان الكثيفة الشعر ، كما تظهر قوته الكبيرة . وهنالك ارتباطات بين الحلم فى عملية التحول ، وبين الواقع الذى أحس فيه صاحب الحلم بالذعر الذى تحول إلى ضحك على شفتى الحصان . وقد ظهر فى عدد من القصص المصورة الحديثة بعض الجياد التى تتكلم ، وخاصة فى الفن الكوميدى الحديث ، وفى بعض الأفلام القصيرة التى تصور الحيوانات التى تتحدث ، مثل الجياد والبقر ، والقردة .

إن ظاهرة التحويل انبثقت من اللاشعور الشخصى ، الذى تضمن عملية كبت غيظ انعكس رمزيًّا فى الحلم ، وحدث التحويل من أشكال واقعية إلى رموز متخيلة . فحينما نحلل الرموز لنكشف عن المعانى الحقيقية ، يمكن أن نصل إلى نوع الارتباط بين هذه الرموز وبين ما هو مكبوت فى الحياة الواقعية للشخص الحالم . وعامل التقمص هو الذى يصنع الحلم ، كما يصوغ الشكل الفنى . وفكرة التقمص تمكننا من استخلاص صلة التشابه التى تربط تداعيات كثيرة للرموز المستخدمة ، من خلالها يستطيع المحلل ، كما يستطيع الفنان ، أن يربط بين الأفكار

الواعية ، وبين ما يحلم به الشخص الحالم ، أو ما يدركه المتفرجون ، يستطيع أن يحوله إلى فكر منطقى ليبين المضمون الذى كان يفكر فيه الشخص ويحس به ، وكبت ، ثم عاد وظهر مرة ثانية فى الحلم .

ويمكن الربط بين عملية التحويل هذه التى تحدث فى الحلم ، والفن ، وفقاً للمبدأ الذى سبقت الإشارة إليه، مبدأ تجنب الألم ، والبحث عن السرور . ويظهر من ذلك النقط الهامة الآتية :

١ — يعبر كل حلم عن ذاته بالإفصاح عن دافع لايسمح بالإفصاح عنه عادة فى الحياة الواقعية ، وإذا لم يهذب الدافع فى الحياة ، قد يتجه إلى عملية إجرامية ، بدائية أو غفلة، فهو شيء لايصرح به : شيء مستحيل ، وغير أخلاقى . وعلى ذلك يتصور الحالم فكرة تأخذ حياة داخل الحلم على أساس أنها عملية توفيق بين القوة المحركة الشديدة للدافع الفطرى ، وبين شكل الدافع ، ويرتبط هذا بالعمل الفنى .

٢ — يستثير توترات نفسية نتيجة ما يحدث فى الحياة الحقيقية عند اصطدام النزعات الجنسية وغيرها ، بالواقع . وعلى ذلك فالحلم شأنه شأن العمل الفنى ، له مجال واسع يؤديه ، من مجرد تحقيق الاسترخاء البسيط ، إلى اكتساب الخبرة الجنسية[١].

٣ — يتحول كل من : الحلم ، والعمل الفنى ، تدريجياً ، إلى نوع من الاقتصاد فى خلق الرموز عن طريق التقمص ، والتكثيف ، والتحول ، والإبدال .

٤ — ولا يصبح لكل من العمل الفنى والحلم قيمته ، مهما كانت

---

(١) orgastic

المتعة فيه ، ما لم يحدث ارتباط بين ذبذبات الرموز ، وما تشير إليه من العوامل المكبوتة الضاغطة ، التي تمثل اصطدام رغبة الحالم بواقعية الحياة بما فيها من قوانين ، وتقاليد ، وأخلاقيات .

وهنا يظهر الفارق جلياً بين المحلل النفسي ، والفنان . فبينما يسعى المحلل لكشف النقاب عن الفكر المختفي وراء الواجهة الرمزية ، ليبين الهيكل العظمى لحلم الفن ويربطه بمشكلات الحياة الواقعية ، يخوض الفنان في عمليات تهذيبية لهذا الشيء المكبوت. فهو يشبه الحالم بالليل ، لكنه في نفس الوقت يقترب من الناحية التحليلية ، والتفسيرية ، فالفنان يسعى لأن يجعل من الحلم شيئاً يمكن المتفرجين من أن يشاركوا فيه ، فيقوم بعملية توفيق يكشف النقاب فيها عن العامل الدفين ، لكنه لايريد أن يجعله واضحاً تماماً ، فبدلا من ذلك يحاول أن يلمس التيارات الرمزية ، ويربطها بعضها ببعض في شكل فني كالتصميم ، حتى يمكن المتفرجين من أن يتأثروا بالقوى الدفينة ، دون أن يخوضوا التضارب الذى يحدث في الحياة .

والحقيقة لو أن الفنان كان من السذاجة بحيث كشف علانية هذا الجانب الخفي ، فأطلع الجمهور صراحة على ما يدور فيه ، فإن عمله الفني في هذه الحالة يعتبر ميتاً .

تتضح مما سبق ، الصلة بين فكرة الحلم ، والتعبير الفني ، على أساس وجود قدر مشترك بينهما من الرموز ، ومحاولة ضمنية لإخفاء الحقائق اللاشعورية التي تؤثر في تشكيل هذه الرموز . والسؤال الذى ما زال يحتاج إلى إجابة : هل كل من يعبر يمكن أن يعد فناناً ؟ ومتى يستطيع الوصول إلى ذلك ؟

وتوضح الصلة المشتركة بين الفنان والحالم ضرورة أن يكون الفنان على درجة عالية من الحساسية لما يحدث فى الأحلام ، كما لابد أن يكون حساساً للدوافع الذاتية ، وللأفكار المستحيلة ، التى لاتجد فرصاً للتحقيق ، وحينما يعبر عنها فى عمله الفنى يتحتم أن يكون متمكناً من الرمز لها بالتلميح الذى يمس الوجدان العام لجمهوره الذى يشاهد إنتاجه ، وإذا ما نجح فى أن يجعل المتفرجين يتقمصون رموزه وشخصياته التى يعبر عنها فى تلك الرموز ، عن طريق دراسته المستفيضة لنزعاتهم اللاشعورية العامة ، والتى لاتجد سبيلا إلى التحقيق ، فإنه فى هذه الحالة يكون قد نجح فى أن يجعل من تعبيره فناً له هذا التأثير الجماهيرى :

فالفنان يضطر أن يبتعد بخياله مؤقتاً عن حياة الواقع ، ليستطيع أن يصوغ هذا الواقع فى صورة فنية مثيرة . والفنان يحقق نوعاً من التوافق بين ما تمليه الرغبات النفسية ، والغريزية التى تبدو فى حالتها الغفلة البدائية ، وفى حياة الواقع ، وهو فى خيالاته يسعى إلى أن يعطى صورة كاملة للرغبات الطامحة ، وللفكرة الشبقية [1] ولكنه يجد طريقاً ليعود من عالمه المتخيل مرة ثانية ، إلى عالم الواقع . فبإمكانياته الخاصة ، واستعداداته ، يشكل تخيلاته فى صورة جديدة من الواقعية ، وحينما ينظر الناس إليها يجدون فيها نوعاً من التوفيق [2] المثمر لانعكاسات الحياة الحقيقية ، والحياة المثلى التى يأملونها .

هل الفنان يبحث أم يجد ؟ ويدور الجدل بين الفنان والمحلل ،

---

(١) erotic (٢) justification

فيما إذا كان الأول يقوم بعملية بحث عندما ينتج عمله الفني . وكلمة بحث هنا تعني عمل دراسات مستفيضة . قد تدور حول الطبيعة ، أو مستخلصات من الماضي ، أو حول تكوين الموضوع المراد التعبير عنه . فالفنان بدون شك يمر بعملية تحضير يقوم فيها بجمع شتات خبرته من مصادر متعددة ، ويحاول صياغتها من جديد لتكتسب الشكل الذي تنتهي عنده. ويثار الجدل حول مفهوم البحث نفسه ، فهل يعني البحث أن يخوض الفنان عمليات تحليلية ؟ وفي هذه الحالة كيف تفسر النتيجة النهائية ، وهي كل لا يتجزأ يتعذر تفتيته إلى عناصر أولية ؟

وتشرح « جرترود ستين» الطريقة التي اتبعها الفنان پيكاسو حين صورها شكل (١٩) ، فتذكر أنها جلست ثمانين مرة أمامه ، وذلك في شتاء عام ١٩٠٦ ، لكنه مسح الوجه بعد المرة الثمانين تقريباً ، ورحل إلى « جوسل » في بداية الصيف ، وعندما عاد إلى باريس في الخريف ، صور وجهاً جديداً دون أن يعاود رؤية المصدر مرة ثانية . كان الوجه مختلفاً في طرازه ، وكذا تشكيل الأصابع والأيدي . وظهر متقنعاً أي مرتدياً ما يشبه القناع .

كان هذا الاتجاه مدخلا تنبؤياً ، ولا يمكن الادعاء بأنه لا يرتبط بصلة الرجل بكيان المرأة ، التي علقت قائلة : « كلكم جيل ضائع » . وهي جملة استعارها « همنجواي » لغلاف قصته المشهورة : « الشمس تشرق أيضاً » .

إنما پيكاسو كان عنده أسباب وجيهة ليقنع النموذج كما هو في الشكل (١٩) ، فقد وضحت الصورة إلحاحاً داخلياً ذاتياً ، أي مدخلا للعراك ضد

إحساسه بالفشل والضياع . لقد صرّح پيكاسو بشيء مرتبط بهذه الفكرة عن الفقدان والضياع ، والوجود ، وفى جملته يمكن تبين الفارق بين الفشل والنجاح فى حياته كفنان . فى عام ١٩٢٣ كتبت مجلة الفنون التى تصدر فى نيويورك مقالا بعنوان : « پيكاسو يتحدث » ذكر فيه :

« من العسير علىّ أن أفهم أهمية كلمة « بحث » فى صلتها بالتصوير الحديث . ففى رأيى أن كلمة بحث ليس لها معنى فى التصوير . « أجد » هو المعنى . لايهمّ شخص بتتبع إنسان يركز عينيه على الأرض ويمضى حياته باحثاً عن كتاب الجيب الذى سيضعه الحظ فى طريقه . إن الشخص الذى يجد شيئاً — مهما كان شأنه — حتى ولو كان مقصده ألا يبحث عنه ، إنه يستثير على الأقل فضولنا ، بل إعجابنا . إننى عندما أصوّر شيئاً ، فإن هدفى أن أعرض ما وجدته ، لا ما أبحث عنه » .

ويمكن التعليق على ما يقوله پيكاسو ، فى أنه لم يكن يعرض ما يجده فحسب ، بل لم يظهر أيضاً ما إذا كان واعياً بما يجده ، أم غير واع ، وفيما إذا كان يبحث عن شيء أم لا ، إذ أنه لايعترف صراحة بأنه يبحث عن شيء ضائع ، بل ويستنكر نيته فى البحث ولايعترف به . وهناك شيء واحد يعتبر صحيحاً فيما يقول . إنه لايبحث مطلقاً بصورة واعية ، وإنما حين يدرس يبحث بطريقة لاشعورية ملحة . ولايجب أن يقع المحلل لأعمال پيكاسو فى حيرة أمام الحقبات المختلفة التى مرّ بها ، فلايتكشف بيسر الرباط بين مراحل نموه بعضها ببعض . فپيكاسو لاينمو بالمفهوم الشائع ، فقد حقق نمواً أوصله إلى الذروة فى كل اتجاه نما فيه ، وهو فى سن كان بالمقارنة لغيره من الفنانين فى مرحلة النهاية ،

بينما كانوا هم فى بداية الطريق .

فنى سن الخامسة عشرة مر پيكاسو فى الاختبارات الأكاديمية الصعبة فى برشلونة ، وكان لابد أن يمضى شهراً بأسره ليكملها ، ويبدو أن هذا الإنسان تميز بطاقة فنية فطرية، ولاحت عبقريته فى قدرته على التركيز فى الرسوم ، وفى مهارته التى يمكن أن نجد لها موازياً فى التاريخ ، فقد شبه پيكاسو فى عظمته بليوناردو .

وفى عام ١٩٠١ حينما وصل إلى سن العشرين . وكان معرضه فى باريس فاشلاً ، وقد نقد على أنه كان يقلد لوتريك ، وڤان جوخ ، وكان ذلك بالنسبة لپيكاسو علامات نهائية على ما يمكن تسميته (نمو) ، لأنه منذ هذه اللحظة بدأت اتجاهاته فى الحقبات التى مر بها ، والتى بدأت بالحقبة الزرقاء ، والقرمزية ، والنيجرو ، والتكعيبية ، وغير ذلك . وفى نهاية عام ١٩٠١ ، أى بعد فشل هذا المعرض. كان پيكاسو يستخدم لوناً أزرق فى صوره ، تحول إلى شيء أشبه بالمونوكروم ، وقد كانت درجة هذا اللون متفقة مع الموضوع . فنى لوحة « أمهات الفقراء » ، نجد أمتعة ، وشحاذين مكفوفين ، ويرجع اختياره للموضوع واللون الأزرق إلى العامل النفسى المتناقض عنده ، وكانت هذه محاولة على مدى واسع ليحل هذا التوتر الداخلى . ويمكن أن نتصور فكرة الشحاذين المكفوفين على أنها نوع من العقاب الذاتى ، عندما تؤخذ مع فكرة الأمهات الفقراء ، فإن مغزى الشحاذين المكفوفين فى الفترة الزرقاء ، ترتبط بشيء كامن فى اللاشعور ، الذى ظهر فى فترات أخرى ، ولهذا يعتبر المدخل الأزرق مقدمة لعمله الذى تلا بعد ذلك .

كان لبيكاسو قدرة فنية خارقة بوأته مكانة مرموقة كفنان حساس .
ولقد استطاعت هذه القدرة أن تجنب بيكاسو مواطن الزلل التى أحس
بها فى مستهل حياته الفنية ، وتمنع حدوثها مرة ثانية . لقد كان إحساسه
بالفشل فى مطلع حياته داعياً لإحساسه العميق بالخسارة والنفى . وقد
تحول هذا الإحساس فيما بعد إلى قوة دافعة فى تصويره جعلته يعوض الفشل
إلى نجاح حقق رغبته الدافعة فى أن يخترع ويكتشف ويصل إلى القمة ،
شأنه فى ذلك شأن ليوناردو دافنشى الذى اجتذبه البحث العلمى إلى أن
يبرع ويبتكر ، وارتكز إبداعه على قوى نفسية عميقة .

وفى هذه الحالة لايمكن أن نعتبر ثورة بيكاسو وابتكاراته ، ومهاجمته
للطريقة التقليدية لكشف الحقيقة ، محض صدفة . فمن بين خصائصه
التى يوضحها التحليل النفسى ، خاصتان هامتان : الأولى ، وجود توتر
نفسى غير عادى استطاع أن يعكسه بأساليب متنوعة من التحريف فى
صوره ، والثانية ، أنه استطاع أن يلعب بعامل الزمن ، والفراغ ، فى
علاقتهما بالكتلة والأبعاد فى الجسم البشرى . فهذه المميزات الخاصة
بابتكاراته ، يمكن أن تساعدنا فى تفهم الحقبات التى مر بها ، فى كشفها
عن التوترات النفسية وإبرازها ، حيث استطاع بقدرته أن يحول تهديداته
بالفشل إلى قوى غير عادية من النجاح ، أظهرها بطريقة بارزة ، هاجم
بها العالم ، وتحداه ، وزلزل كيانه .

ويقول بيكاسو موضحاً : « إن سيزان ما كان له أن يثير اهتمامى
لو أنه عاش مثل جاك إميل بلانش ، وفكر ، حتى ولو كانت التفاحة
التى صورها أكثر جمالا عشر مرات . إن الذى يرغمنا على أن نهتم

بسيزان ، « قلقه » ، ذلك القلق هو الدرس الذى يعطيه لنا سيزان .
كما يقدم لنا فان جوخ عذابه[1] فتلك هى دراما الإنسان ، أما الباقى فمجرد خداع »[2] .

ثم يقول أيضاً : « إن الأساليب المختلفة التى استخدمتها فى فنى لا يجب أن تعتبر تطوراً ، أو خطوات نحو مثالية غير معروفة فى التصوير ، فكل ما حاولت أن أفعله قد فعلته للحاضر ، وبدافع وأمل أن يستمر .

ومن الحقائق المعروفة ، أن بيكاسو فى بعض المواقف كان يتعاطى الحشيش والمروانا . وهى حقائق لاتضيف شيئاً يؤكد أى بحث واع من جانبه ، فهذه المخدرات تعنى أنه يبحث عن وسيلة للتخلص من التوتر ، وهنا يظهر للمحلل النفسى أنه على أرضية صلبة ، إذ أن المروانا معروفة من الناحية الإكلينيكية على أنها وسيلة لإبطاء الإحساس بالزمن ، ولتكييف نحو إدراك الفراغ ، والتركيز على الألوان وأشكالها ، وتحريف المنظور ، وإثارة خيالات جنسية ترتبط بحالة اكتئابية شديدة ، وانفعالات ذات لذة جنسية[3] ماسوكيه . ولايمكن القول بأن صور بيكاسو بأى حال حصيلة المخدرات ، ولكن الخبرات التى اتصلت بتحذير المروانا ، ساعدته فى أن يقتحم بحاجته الداخلية الملحة حدود الحقيقة .
يقول بيكاسو :

« إن الفن لايمكن أن يكون تطبيقاً لمظهر من الجمال ، ولكنه فعل

(١) torments

(٢) انظر المؤلف : آراء فى الفن الحديث . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦ ص .

(٣) masochistic التلذذ من إيلام الذات .

الغريزة ، والمخ ، حينما يستطيعان إدراك ما هو أبعد من أى مظهر . إننا عندما نحب امرأة ، لا نبدأ بقياس أطرافها » .

ويبين تحليل الأحلام ظهور التحريفات ، ويلوح ذلك بصورة واضحة مع شجال التى تعتبر تكويناته كالأحلام ، أما صور پيكاسو فلا تبدو من نفس النوع . إن صوره حصيلة حسابية لدراسة فى التحريف ، فأشخاصه لا تحمل أى ملامح تشبه الحلم فى علاقاتها بعضها ببعض .

ويستطيع المحلل النفسى أن يعرف من تشريح الحلم ، أن إبداعات پيكاسو تظهر بوضوح هجومه التشكيلى على النزعات التقليدية لتصوير الحقيقة . وتظهر من هجومه ناحيتان هامتان فى مجال التحليل النفسى . الأولى ، التعبير عن درجة عالية من التوتر النفسى بطريقة مصورة استخدم فيها التحريفات المختلفة ، والثانية ، اللعب بالزمن والفراغ فى علاقتهما بعضهما ببعض ، وبالكتلة أو الأبعاد المختلفة للجسم .

اتجه پيكاسو مذاهب شتى فى حقبه المختلفة . وتبين اتجاهاته فى عمومها مقدار التوترات التى كان يعيشها . وأفرغت كشحنات انفعالية داخل كل فترة . يربط المحللون النفسيون بين تشريح الحلم . والتحريفات التى يتضمنها ، فقد ظهر فى تعبيرات پيكاسو الوجه ذو الزاويتين المختلفتين ، الذى يجمع فيه الفنان بين المظهر الأمامى والجانبى فى صورة واحدة ، وأدى ذلك بلاشك إلى خلق أنف أشبه بعضو التذكير . ويمكن النظر إلى قطعة نحت من إنتاج الفنان عنوانها « صدر امرأة » شكلها عام ١٩٣٢ ، ويبين التحليل النفسى أن الأفكار ، والإحساس بالذنب من الناحية الجنسية يمران فى عملية تحويل ، أى يمكن أن يأخذا طريقاً فى أجزاء أخرى من الجسم : كالأطراف ، والأعين ، والأنف .

فهذه الأعضاء يمكن أن تعبر عن رغبات من أنواع مختلفة لاستنكار طبيعة المرأة الأم الجنسية . ومن بين العناصر المشهورة فى الميثولوچيا : « رأس الميدوسا » التى تتحول فيها كل خصلة شعر فى الرأس إلى ثعابين برءوس ذكرية سامة[1] . إن من ينظر إلى هذا الرأس كما يتضح من الميثولوچيا ينال عقابه ، إذ يتحول إلى صخر ، وهى فكرة ميثولوچية معادلة للتعبير الشائع : أن الإنسان يتحجر من الذعر . فتأثير الحركة الجامدة فى هذه الوجوه يمكن إدراكها حينما يديرون رؤوسهم من جانب إلى آخر ، لا يمكن إنكارها ، ويظهر هنا كما لو كان پيكاسو يصارع مع فكرة الميدوسا . فاستعدادات پيكاسو الداخلية ، ودوافعه ، تنبثق وتنمو ، وتشكل صنعة تصور كل حركات الجسم فى وقت واحد ، ومثل واضح على ذلك لوحته « عارية تسرح شعرها » التى صورها عام ١٩٤٠ ، والتى يجمع فيها انفعالات متنوعة .

ونسير مع ابتكارات پيكاسو واختراعاته فى أشكال الآدميين ، والحيوانات ، واستخداماته للصوف ، والورق ، والخيوط ؛ وفكرة الهيكل العظمى ، كلها محاولات لتحديد أنواع مختلفة من المدركات ، كما تبين مدى وعيه وإحساسه بالجسم فى تنظيمه بصورة تعكس التوتر . ولم تكن النزعة التكعيبية عند پيكاسو كما هى عند غيره من الفنانين الذين اتبعوها ، إذ لقيت عنده تميزاً ونمواً واضحاً . ولاحت قدرة الفنان على إبراز الحركة والمعنى ، كما استطاع أن يفتت ويجمع معادلات فى الكتل ذات الحركة ، فقد صور منظراً مليئاً بالأشخاص عام ١٩٠٨ ، و« الفتاة والمندولين » عام ١٩١٠ ، والصورتان تمثلان الفترة التكعيبية المبكرة ، وهما فى الحقيقة

---

(١) poisonous phallic

مثلان ناجحان لتأكيده الحركة . واللون . فى الضوء والظل .

ويبدو أن پيكاسو استطاع أن يحقق نجاحاً فى خلق عالم جديد من الحقيقة ، أو ما وراءها . مليئاً بمخلوقات مختلفة من البشر ، يمكن إدراك بعض ملامحهم فى الأشخاص الذين يشاهدون فى الحياة اليومية ، ولكن فى نفس الوقت لاينتمون إلى هذا العالم الذى نعيش فيه . وتلوح تعبيرات پيكاسو فى هذه الحقبة كما لو أن شخصاً جاء من العالم الآخر واستطاع أن يسجل تأثيراته عنها . وهذا فى الواقع من أهم ما أسهم به پيكاسو فى عالم التصوير ، وترجع هذه المساهمة إلى الإحساس العميق بالفشل. وإلى الضياع الذى عاناه وكان يتهدده فى سن العشرين والذى استطاع أن يحوله بطريقة تعويضية إلى ذخيرة من النتائج الفنية الناجحة التى شكلت فى نفس الوقت هجوماً خارجياً مقلقاً للعالم .

مقارنة بين ليوناردو و پيكاسو : ويمكن أن نعقد مقارنة للفشل والضياع الذى عاناه كل من ليوناردو و پيكاسو فليس من اليسير أن نجد شخصين على النقيض من بعضهما البعض مثلما نجد پيكاسو ، وليوناردو . فقد اشتهر پيكاسو بسرعته الفائقة فى الرسم ، بينما عرف ليوناردو بالبطء والمعاناة فى الإنتاج . ولاح صيت پيكاسو فى إبرازه لعاطفة ظاهرية ، بينما تثبت صورة « موناليزا » ، و« سانت آن » ، النزعة الروحية المبهمة عند ليوناردو ، وخاصة ما ينعكس منها بملامس واضحة على شفتى نسائه معبراً عن ابتساماته . ففى حالة ليوناردو نجد أنه كان يتجنب العلاقة الجنسية الشخصية ، ويرى فى العملية الجنسية العادية أنها شئ مقزز ، وكان يفضل الصحبة الأفلاطونية مع بعض الصبية، والرجال ذوى الطباع الوسيمة. إن ليوناردو لم يتزوج قط، أما

پيكاسو فقد كان يحتضن أكثر من عشيقة ، كما كان متزوجاً وأباً لأطفال

لم يترك ليوناردو إلا رسماً واحداً جنسياً عبارة عن دراسة تشريحية لعضو المرأة [١] ، صوّره لأغراض علمية ، أما اهتمام پيكاسو المسبق بالعلاقة الجنسية مع النساء ، فيبدو واضحاً فى رسومه . كان ليوناردو مرموقاً فى العلم شكل (١٨) ، مثلما كان فى الفن ، وفى الحقيقة إنه تجنب تدريجياً الفن ليستمر فى أبحاثه العلمية : بينما وهب پيكاسو حياته كلها للفن ، وأى بحث علمى . أو معرفة ، أو اهتمام : أدمجه فى تصويره .

وكلا الفنانين كان عنده قدرة على الرسم وإيجاد علاقات خطية صافية . ونجح كل منهما فى التعبير عن الحركة بشكل أخاذ لم يستطعه غيرهما من الفنانين . أما اهتمام ليوناردو بالحركة ، فقد أدى به إلى الاهتمام بالطيران ، والهندسة ، بينما اهتمام بيكاسو بالحركة ؛ أدى إلى إبداعات جديدة فى التصوير . وإذا استثنينا تلك القدرة الخارقة على الرسم التى حقق كل منهما كفاءة فيها ، فإنهما بالتقريب يختلفان فى كل شىء بعد ذلك ، حتى فى طفولتيهما وتاريخ كل منهما ، فبينما كان ليوناردو طفلا غير شرعى [٢] كان والد پيكاسو فناناً معروفاً ، ومدرساً ، أعطى ابنه فى يوم ما بالتته وألوانه ، وقرر ألا يرسم بعد ذلك . إن پيكاسو يعتبر فناناً ثائراً ، إذا قورن بليوناردو الذى يعتبر فناناً محافظاً .

ولكن على الرغم من هذه الفروق الشاسعة بينهما ، فيجمعهما إحساس مشترك ، واحد متصل بالفشل ، وآخر بالضياع ؛ كما أن استجابتهما لكلا الإحساسين كانت بعملية تعويض عكسية ، فقد تقبل ليوناردو

---

(١) genital (٢) illegitimate

هذا الإحساس بصورة باطنية ، وحاول تعويضه فى كل من العلم ، والفن ، بينما بيكاسو استنكره فى سلوكه ، وبطبيعة استنكاره تمكن من الكشف عنه . عاش ليوناردو ظاهرياً بمثل أعلى لاجنسى ، وبفقدانه لحب الأم ، حاول بطريقة الإسقاط ، وبصورة متكررة لانهاية لها ، أن يصور الوجوه التى تعبر عن حنان الأم لطفلها ، فى حين ابتعد بيكاسو عن أية محاولة للتعبير عن نفس المغزى :

ما الضياع ؟ وما الفشل ؟

تحليل فرويد : إن البحث التحليلى يوضح تساؤلات الأطفال الملحة ، ويؤكد أن أطفالا كثيرين ومن بينهم الموهوبون على وجه الخصوص ، يمرون بمرحلة تبدأ من سن الثالثة وتستغرق فترة الفحص الجنسى عند الأطفال . ويتيقظ حب الاستطلاع بطريقة تلقائية فى الأطفال نحو هذه السن . ولكنه يوقظ من خلال التأثر بخبرة هامة ، عن طريق ولادة أخ صغير ، أو أخت ، أو من خلال الخوف الذى تهدده خبرة خارجية ، يرى فيها الطفل خطراً على ميوله الذاتية . ويدور الفحص فى هذه السن حول الإجابة على التساؤل : من أين يأتى الأطفال ؟ كما لو كان الطفل يبحث عن وسائل تنبئه عن هذه الحادثة غير المرغوب فيها ، فالطفل يتقصى بنفسه ، وبطريقته الذاتية ، التى يتحسسها وهو فى رحم أمه[1] ويرشده لذلك إحساسه الجنسى الذاتى . والطفل يشكل لنفسه نظرياته الخاصة لمصدر الأطفال ، وأسلوب ولادتهم من الجوف ، أما دور الأب فى ذلك فيبدو عسيراً على الطفل تفسيره بفراسة . وحتى

---

(١) womb

هذا الوقت لايستطيع الطفل أن يكوّن صورة واقعية واضحة عن العملية الجنسية التي تبدو له كشيء عدائي عنيف غير مرغوب فيه . ولما كان تكوين الطفل في هذه السن لا يمكّنه من عملية إنتاج الأطفال ، فإن تساؤلاته البدائية تصطدم بعدم وجود الخبرة ، ويترك تساؤله بلا إجابة كاملة تقنعه . وتأثراته بالفشل في هذه المحاولة الأولى التي يعتمد فيها على فكره الذاتي . تنتهي بعملية كبت واسعة لها عنفها ومفعولها في المستقبل .

وإذا عدنا إلى لوحة « المقطوعة » التي صوّرها بيكاسو عام ١٩٣٥ ، فإننا نرى فتاة صغيرة تمسك في يدها شمعة تحترق في الظلام . ويظهر في هذا المنظر وحش كبير يتقدم من الجانب الأيمن ، وتتجه ذراعه اليمنى الضخمة إلى مكان الشمعة حيث يريد إخماد النور ، ولكن الفتاة الصغيرة ، تحرص على استمراره بشدة وتخشى انطفاءه . وتظهر الفتاة وفي يدها الأخرى أزهار تبدو كما لو كانت قد قطفتها في لحظتها . وبين الفتاة والوحش الخرافي[١] يتهادى حصان تتدلى خصيتاه من بين شق[٢] .أما مصارعة الثيران فسقطت فوق ظهر الحصان ، وثدياها عاريان ، وسيفها شاهر للدرجة التي يبدو وكأنها تحاول أن تعيره لليد اليسرى للوحش الخرافي . وبين هذه المخلوقات يشاهد البحر ، وفي النهاية اليسرى للصورة ، وخلف الفتاة ، يظهر رجل بلحية كبيرة متدثراً بثياب أسد ، وهو نوع ديني يحمل سلماً نحو الأمان يعاونه في

---

(١) minotaur (٢) rent

الوصول إلى الله . ولكنه فى نفس الوقت يستدير وجهه لينظر إلى المنظر تحته . ومن خلال النافذة التى تعلو فوق الفتاة . تنظر امرأتان إلى حمامتين يصعدان فوق عتبة الشباك السفلى .

ولا يوجد أدنى شك فى المعنى الذى يمكن استنباطه من هذا المستنسخ . فالحمامتان فوق عتبة الشباك السفلى تعلوان فوق الفتاة الصغيرة والمصارعة الأنثوية . أما الجانب الذكرى من الوحش الخرافى : والحصان المزركش بالشرائط . ورأس المصارع . فكلها تشير ببساطة إلى رموز أعيد إخراجها . لتصور الجوانب المختلفة للعملية الجنسية . كما يتصورها الطفل : فالحمامتان والمرأة التى تنام وجهها إلى أعلى وثدياها مكشوفان تنتظر مقدم رجل . ثم يحدث شئ خرافى ضخم : شئ عدائى دام شديد الوطأة التى فى هذه اللحظة تستسلم فيها المرأة بسلاحها إلى الرجل . وفى تخيل بيكاسو عن « حلم وأكذوبة فرانكو » يظهر الحصان معبراً عن رمز نسائى ، وهو حيوان أصيب وبدا فى حالة صراخ شديد . كما يظهر فى « جورنيكا » شق فى الحصان المنتفخ . فهى لا يمكن أن تكون إلا صورة مكتئبة لخيال عن الولادة . وجرح اغتصابى وثور خرافى ينطح الحصان . أما البحر فيرمز إلى قصة أوروبا .

وكما هو الحال فى جورنيكا شكل(٢١) . يظهر القمر كنور كهربائى يكشف النقاب عن أمة تسلب ، وحتى أكثر أهمية من فكرة الوحش الخرافى[1]، يظهر تمثيل الطفل المتسائل فى صورة بنت صغيرة تحمل شمعة تحترق ، وكذلك فى صورة فدائى بلحية ، يبدو مذعوراً هارباً ، وهو فى نفس الوقت يتفحص ويكتشف . وقد يبدو أن يكون

(١) minotsuromachy

هذا شيئاً كثيراً يُنسب فى الحالتين إلى پيكاسو ، فنى طفولته حين بُتر[1] عن طريق الإحساس بالفشل الذى عوّضه بقدرته على الرؤية ، والاختيار ، وفى كهولته المرموز لها باللحية ، يهرب من الشئ الذى يرغب مع ذلك فى تصويره ومشاهدته ، وينعكس ذلك المرة تلو الأخرى فى رمزية مُلحة ملزمة .

ويبدو من غير مبالغة أن فشل معرض پيكاسو وهو فى سن العشرين ، يظهر تعويضه عن طريق تحويل كل الفشل والضياع . القديم والحديث الطفيلى والناضج ، إلى شئ ناجح ، مثير ، ملفت ، شئ يبدو فيه منتصراً على كل أولئك الذين قالوا إنه (مقلد) ، والذين هددوا فكرة التقمصية الواعية لوالده المصوّر .

ويمكن أن تضاف إلى ذلك حقيقة أخرى تثبت المحاولة الجبرية التى يبحث فيها پيكاسو عن طريق للخلاص . ثم يعاود البحث عن طريق آخر يتغلب فيه على التوترات الداخلية . فبعد ثلاث سنوات من إنجاز هذا المستنسخ المشار إليه ، ظهر له فى عام ١٩٣٨ لوحة تسمى « طبيعة صامتة متضمنة رأس ثور » . وهذه اللوحة تكرر كل العناصر الأساسية التى تخرج فى صور رمزية ملحة . وهذه الصور تتشابه فى تجميع عناصرها . ويمكن أن ترجع بنا إلى لوحته المسماة « مفرش المنضدة الأحمر » . التى أتمها عام ١٩٢٤ . والتى يظهر فيها الرأس فى ضوء ليلى تنعكس فيه أشعة القمر البيضاء . أما غطاء المنضدة فلونه أحمر دموى وتستقر فوقه أداة الحب « القيثارة أو المندولين » ، أما لوحته

---

(١) castarated

« الاستديو» شكل (٢٢) التى رسمها عام ١٩٢٥ ، وهى تستحق التأمل ، فبدلا من رأس الثور ، ظهر رأس آدمى فى حالة ذعر ، وفى مكان الشمعة رسم ذراعه المكسور ، وتقبض اليد فيها على جسم اسطوانى . أما الجانب المعمارى الذى يظهر فى خلفية الصورة ، فهو تمثيل تكعيبي للعبة على شكل مسرح يمتلكها ابن پيكاسو ، فلوحة الاستديو هى تمثيل كما يبدو للأب والابن .

وصورة الطبيعة الصامتة هذه أشبه بالحلم ، فلعبة الإبن التى تمثل المسرح والتى تغطى خلفية التكوين ، يمكن تحليلها على أساس أن المصور يشك فى رغبة ابنه فى مشاهدة مسرحية كتلك التى يقوم بها الأب أمامه . أما فكرة الذراع المكسور الذى ينتمى إلى الرأس المنزعجة ، فتمثل ذراع هذا الأب الغاضب ، أما الجسم الأسطوانى الذى تقبض عليه يد الأب فيبين أن الأب لا يمكنه أن يضرب ابنه مهما كان الدافع إلى ذلك . ويظهر فى هذه الحالة أن المصور يحمى نفسه بابنه، وذلك عن طريق تحطيم الذراع الذى يستخدم كوسيلة للعقاب ، ويضع أداة العقاب فى جانب الإبن من ناحية التكوين ، بينما يظهر الجانب الأيسر ويحتل نفس مكان الشمعة فى صوره الأخرى . إن الوجه الكاريكاتورى للأب يعطى هذه الطبيعة الصامتة ، حينما ندرك عناصرها جميعاً ، مزاح فيه تورية ، فالنكتة مركزة على الرجل الهرم .

وحياة پيكاسو وإنتاجه ، يبينان انتقالات من مرحلة إلى أخرى يكاد يكون لكل منها كيان مميز . فى كل مرحلة يظهر شىء جديد ولكنه جزء من كيان كامل مفقود ، لعله تلك الأم الحنون التى فقدها پيكاسو.

كما أنه غادر وطنه الذى يمثل «الأم الكبرى» إلى منفاه الذى اختاره بعيداً عن أرض وطنه. وفى لوحته الحائطية «جورنيكا» عبّر عن اتجاه سياسى ضد كابوس «الفاشية»، الذى كان يأخذ طريقه إلى التحقيق. ويمكن إدراك مدى إلهام بيكاسو بتأمل وجهة نظره عن مضمون «رأس الثور» الذى يضعه فى رسومه، هل هو رمز للفاشية؟ يقول بيكاسو: لا، إنها تمثل ببساطة، الوحشية، والظلام.

إن بيكاسو كان قادراً على تحليل أعماله من الناحية التشكيلية، واستطاع أن يجعل من متاعبه الشخصية مشكلات إنسانية عامة أما الحرج الذى أحس به فى حياته، فقد انتقل إلى حرج عام لأمته التى ينتمى إليها، والعالم، وذلك فى لوحته «جورنيكا». كان بيكاسو الطفل الموهوب، يتصور الحب الجنسى على أنه شىء عدائى، قاس، دامى، تستسلم فيه الأنثى وتسلم كل أسلحتها للرجل، فالأب يستطيع أن يستحوذ على الأم، كما أنه يستطيع أن يستثير خلق طفل ويدفعه نحو الوجود، كما أنه قادر على أن يصور. فالطفل بيكاسو الموهوب يستطيع أن يصور ويمتلك ميراث والده، ويستحوذ عليه لصالحه، كل ذلك دعمته قدرته الطبيعية غير العادية على الرؤية، والاختيار، وإدراك كل أجزاء الحياة فى وقت واحد. وفى سنوات تكوينه كان يعتمد على المصورين الذين كان لهم دور الأب، أمثال: الجريكو، ورفاييل، وآنجرز، وفان جوخ وغيرهم. وعندما ما فشل فى ذلك كله، وهو فى سن العشرين، وحينما نعت بأنه شخص مقلد، استثار هذا النعت شيئاً عميقاً مبكراً فى كيانه، مرتبطاً بالإحساس بالضياع والفشل.

وبعد ذلك بسنتين صور بيكاسو لوحته المشهورة « الحياة » شكل (٢٠) ، والتى فيها قدم أمثلة متنوعة للتناقض كما يظهر فى الحياة فى محاولة لإعادة جمعها ، فى حركة الجسم الإنسانى وتحريفات جنسية للجسم ، ولوجه المرأة . وقد أدى ذلك إلى أن يكتسب شهرة ، ويصبح له تابعون ، ويحقق نجاحاً . وبعد وفاة والده بعام أو عام ونصف على وجه التقريب ، تجنب التكعيبية ، وخاض لفترة جانباً من الواقعية ، وصل ببطء إلى الذروة فى لوحته « جورنيكا » . التى أوضح فيها عناصر تمثل الوحشية ، والظلام . والصورة تعكس كالمرآة ما كان يحدث فى العالم الفاشستى حوله ، حينما بدأ يأخذ كيانه ولعل « لاشعور » بيكاسو يفصح عن « أن المرأة ليست امرأة خالصة ، إذا استطعت أن ترى ما حولها رؤية خاطفة ، ولو أنك عثرت على مرآة داخلية تعكس لك كل حقيقة حولها ، فإنك سوف تتحقق من أنها جزئياً رجل على أية حال . ولماذا نجوع بحثاً عن هذا التضارب ؟ لماذا نصبح « روحيين » لصورة تقليدية حول المرأة ؟ لو أدركت المرأة بحكمة ، فإنك ستكتشف أن كل قواعد الفن ، والجمال ، والواقع ، سوف تتغير أمامك . إنك سوف ترى كليات الأشياء وهى تسير جنباً إلى جنب ، ومقومات الحركة الجنسية ، فأى شىء تشكله ، وينمو ، سيصبح ملكك » .

وصل بيكاسو إلى نهاية الفترة الزرقاء ، وتظهر صورة « الحياة » متضمنة الطفل الجائع الذى يتغذى من صدر أمه بأمان ، أما الرجل النامى فيعبر عن وضع الوالد . وفى صورة « عائلة الأكروبات » ، نرى وجوه البلياتشو الحزينة التى لاهدف لها ، تظهر كما لو كانت تقول :

إننا نكره حتى الأم . أما بالنسبة لنساء أفنيون التى تبدو بداثية ومبتذلة [1] فيظهرن على أنهن وحوش مخيفة، إنهن أنفسهن غذاء . وفى لوحته « الفتاة أمام المرآة » فإنه يصل فى النهاية إلى قوله : « إننى أود أن أكون فى كيانها طوال الوقت ، لا أتحرر منه ، ولايتحرر منى » . تلك هى الأفكار التى كانت تظهر مغلفة وأسقطها پيكاسو فى حياته كشخص بالغ ، عن تفسيراته للمرأة . كلها تمثل المنبع الخاص لإحساسه بالضياع ، والفشل ، وفقدان الأمل ، والعزلة . إن پيكاسو كان يكرر دائماً : « إن الصور لاتعمل لتزخرف المنازل ، إنها وسيلة للحرب ضد الوحشية ، والظلام » .

وكل من عاش فى السنوات الأربعين الماضية ، مرت عليه فى طفولته صور عنيفة للكوابيس ، ومع ذلك فإن الكوابيس المتوحشة التى ظهرت فى أعمال پيكاسو أعنف منها بكثير . إن پيكاسو ليس هذا الشخص ، الفريد ، الحساس ، فحسب ، سواء أراده اليمينيون أو اليساريون أن يكون فى اتجاهاته نحو الواقع . إنه استطاع أن يعبر عن الطرق التى يتمثل فيها الذعر شعوريًّا ، ولاشعوريًّا ، بعناصر تمثلها مما يدور حوله .

مارك شجال : ويعتبر شجال من الشخصيات الفريدة فى الفن المعاصر فى القرن العشرين . وقد ولد فى قرية تسمى ويتبسك فى روسيا ، وهجرها فيما بعد إلى أوربا وأمريكا . وهو يهودى تحمل كثيراً من صوره دلائل على نشأته الدينية وتتميز صوره عامة بالرموز التى يشكلها لتنبئ عن الأفكار الدفينة فى شعوره . والمحلل لأعماله يشاهد صورة الرجل والمرأة فى

---

(١) sophisticated

أوضاع غرامية مختلفة ، تارة يطيران ، وأخرى ينبعان من شجرة ، أو يسبحان وسط السحاب ، أو يمتطيان جواداً جامحاً أشبه ما يكون بتصورنا للقصص الخرافية التي يستمتع بها الأطفال فى حياتهم ، ولاترتبط بواقع ظاهر . وفى صور شجال يظهر عديد من الرموز مثل الشمعة ، والبقرة ، وحالب البقرة ، كما يصور الرجل والمرأة فى أوضاع رمزية غرامية ، والقمر ، والليل ، وحياة القرية ، وبعض المعابد الدينية التي تمثل كلها ما يدور حول شجال فى طفولته ، وحياته .

وليس من المتوقع عادة أن تبين كل هذه الرموز تفسيرات واضحة منطقية عن موضوع الصورة ، فإن أية لوحة لشجال تفيض من اللاشعور ، وهى تقترب من الأحلام برمزياتها التي تقتضى منا مزيداً من التأمل لتفسيرها . وحينما كان يسأل شجال نفسه عما تعنيه هذه الصور التي يرسمها ، وما الذى يقصده من الرموز التي يستخدمها ، فإن إجابته الواضحة كانت : « إننى لا أفهمها على الإطلاق ، إنها ليست أدباً ، إنها ترتيبات تشكيلية لخيالات كانت دائماً تقلقنى . أما النظريات التي يمكن أن أقدمها لأوضح نفسى ، وتلك التي يحاول غيرى أن يضعها ليفسر بها عملى ، ما هى إلا أفكار مضللة . إن صورى هى سبب وجودى وحياتى ، وهذا كل ما هنالك » .

ولايمكن أن نختلف كثيراً مع شجال فيما يقوله ، فالواقع أن ما ذهب إليه صحيح إلى حد كبير ، إذ أن أية محاولة لتفسير الهواجس التي تتسلط على الفنان لتفرض عليه صوراً بصرية . لايمكن أن يوضع لها نظرية فكرية لتفسيرها ، دون الغوص فى جذور تلك الصور ، والتعمق فى إدراك

أسبابها . ولا يمكن أن نحلل شجال باعتباره إنساناً ، تحليلا سطحيا عن طريق رؤية ما يذهب إليه فى تشكيلاته من الخارج ، فالتحليل النفسى أيضاً إذ يفسر حلم مريض بالنظرة الخاطفة ، فمن الضرورى فى معظم الحالات معرفة الوضع المحدد الذى من خلاله نبع الحلم ، كما لابد أن تعرف الترابطات الانفعالية والعقلية التى يربط الفرد أفكاره بها ، وبالرموز التى تظهر فى الحلم ، وذلك قبل أن يستطيع المحلل كشف النقاب عن الجانب الخفى للحلم ، أو مضمونه . فى هذه الحالة يمكن ربط الرمز الظاهرى بكل الارتباطات والإشعاعات التى أسهمت فى تكوينه ، كما يمكن بأسلوب علمى تأكيد الصلة بين الموقف الذى مر فيه الشخص ، وصورة الحلم التى وصل إليها . وحينئذ يمكن أن يكون تفسير الحلم كاشفاً إلى حد كبير عن نوع الكبت الذى يعانيه المريض وعن التناقض . ومظهر التشكيلات التى أخذت سبيلها للتبلور داخل الحلم .

وليس لدينا من سبيل لتحليل شجال الإنسان ، ولكن يمكن دراسة مميزات صوره كما لو كانت أحلاماً عشناها بدورنا . فأحلام شجال مهما كانت درجة تسلطها عليه ، تعتبر عالمية ، على الرغم من اصطباغها بلون حياته الخاصة ، وتدثرها برموز اختارها هو ، فإن ترابطاتها يمكن على أية حال أن تخدم خيالنا الخاص ، وتكون لها ثمرة ؛ بمعنى آخر أننا سنحاول أن نستعير حلم رجل عظيم ، وندعى للحظة أن ما حلم به هو حلمنا ، ويمكن أن تخدمنا فى ذلك تعليقات النقاد الذين استطاعوا أن يوجدوا نوعاً من الربط الحر بين صور شجال ، وبعض الارتباطات

الذاتية عندهم . وقد نتأمل صور وخيالات شجال ، فنعى قوله كصور ، أن الصور المتسلطة البصرية التى عبر عنها ، كانت من أسباب وجوده ، ويمكن للتسلط أن يجد طريقه للتحقيق من خلال الصور الفنية . وقد تحقق الأفكار المتسلطة نوعاً من التنفيس من خلال الصور والخيالات التى يعبر عنها الفنان ، لا سيما فى الحالات التى تؤدى إلى استرخاء من جانب الفنان ، أو المتذوق لفنه .

وفيما يلى تلخيص لاستجابة ليونللو فنتورى لإحدى صور شجال المسماة ، « الموت » شكل (٢٣) .

لماذا ترقد جثة رجل ميت فى الشارع ، ويحاط بها شموع ؟ وما السر وراء عازف الكمان الجالس فوق سطح بيت ، أو وراء هذا الكناس الذى يسرع فى كنس الشارع ؟ وتلك المرأة التى تنطلق ، بينما يدخل رجل مسرعاً تترامى من يديه أصص الأزهار فى الشارع ؟ ماهو الارتباط بين بعض هذه العناصر المختلفة وبعضها الآخر ؟ ليس هناك جواب مباشر على هذه الأسئلة ! ولكن أى فرد ينظر إلى الصورة يشاهد جواً من الخراب . إن الوقت يبدو ليلا ، والشارع حالك السواد ، حتى أن عملية التمييز بالألوان الحمراء والصفراء والخضراء ، جاءت قاتمة ، وخضار السماء لاينبىء بشئ حسن . كل هذه صور تكمل تأثير الموت ، فالألوان حزينة رغم قوتها ، وتحمل نوعاً ساكناً من الأسى والاكتئاب . وعندما رأى الطفل شجال الأبقار المحبوبة لديه تذهب إلى المذبح ، كان يشعر بشفقة كبيرة نحوها ، ويقبلها من أفواهها ، فى الوقت الذى كان لايمانع فى أن يأكل لحومها . ولذلك فإن

الحزن والاستسلام يستقران جنباً إلى جنب ، فى حياة شجال ، لأن كل شيء يخضع إلى قوة خارقة ، لاتسهل مقاومتها . إن صور شجال عبارة عن رؤيا حلمها وعيناه جاحظتان ، فقد ظهرت الطبيعة أمامه لاكنوع من الواقعية ، بل كحلم . وما قاله فنتورى يشير إلى حد كبير ، إلى الترابطات التى حاول أن يستثيرها حول الحلم . كما لو كان يحلم هو بها .

حاول « سـ ينى » فى تجربة أخرى تحليل هذه الصورة ، التى سميت أيضاً « شموع فى شارع مظلم » ، وصورت عام ١٩٠٨ ، وكان ينظر إليها ويفسرها على أنها أول محاولة خيالية وغير منطقية لشجال . فيرى سوينى أن شجال أعطى مثلا حيّاً للطريقة التى يحول بها مادة بيوجرافية إلى خيال ، عن طريق عمليات التمثيل ، والتقابلات ، التى وضعها جنباً إلى جنب . فعازف الكمان الجالس فوق السطح رمز مكثف ، مكون من عاملين : أحدهما يرتبط بجد شجال الذى صعد ذات مرة إلى سطح منزله فى يوم عيد حيث كان الجو صحواً ، وجلس هناك يأكل جزراً ، بينما أخذ كل من حوله فى البحث عنه . أما العامل الثانى البيوجرافى الذى ذكره شجال عن عمه ، فإنه كان يلعب الكمان ، كما يلعبها صانع الأحذية . وتبعاً لسوينى ، فإن المنظر الذى ظهر للرمز الذى يلعب الكمان ، يمثل تارة فكرة جده الذى هرب ، وتارة أخرى فكرة عمه الذى كان يلعب الكمان مرموزاً إليه بعلامة الحذاء ، التى توضع عادة أمام محال الأحذية . أما بقية الصورة فتتصل بترابطات أوتوبيوجرافية عن أول حالة يواجه فيها شجال الموت . يذكر الفنان :

« فى صباح أحد الأيام ، وقبل الفجر ، سمعت صراخاً فى الشارع ينبعث من تحت نوافذ سكنى ، ومن خلال الضوء الخافت لمصباح الشارع ، استطعت أن أتميز امرأة تجرى بمفردها فى هذا الشارع المهجور ، وكانت تلوح بذراعيها مولولة مستنجدة بالجيران الذين كانوا يغطون فى سبات عميق يحجبهم عن إنقاذ زوجها ، وأظهر أنا وابن عمى البدين كأننا نائمان فى فراشها ، لا يستطيع أحدنا إنقاذ أو شفاء رجل يعانى سكرات الموت » .

وقد ظهر بعد ذلك فى ترجمة حياة شجال ، العبارة التالية :

« الرجل الميت جد حزين ، يتصلب جسمه فوق الأرض ، وتضيء وجهه ست شمعات ، ولم يظهر أحد يحمله بعيداً . إن شارعنا لم يعد كما هو ، إننى لا أستطيع تمييزه » .

ويقول سوينى فى هذا : « إن التنظيم الواضح غير المنطقى الذى يأخذ تجميعاً ذا تفاصيل طبيعية ، هو أساس هذه الصورة التى لها شخصية بليغة ، إنها تشبه مجموعة من الصور الأدبية ، ولها ارتباطات مكبوتة » .

وفى الحقيقة ، إن سوينى وجه الانتباه إلى عاملين فى تحليله الفسيولوجى النفسى للحلم : أحدهما عامل « التكثيف » الذى يرسب الأحداث الحقيقية ، أو الأشخاص إلى رمز واحد ، والعامل الثانى « التجاور »[1] ومعناه وضع الأحداث المختلفة فى أوضاع متجاورة ، أو على هيئة رموز يمثلها على هذا النحو . وتفسير الدوافع الخفية

---

(١) juxtaposition

للصورة على أساس التاريخ البيوجرافى لشجال لايمكن أن يعطينا وحده الإجابة الذهنية لهذا اللغز . بعبارة بسيطة : لماذا وضع شجال رمز « عازف الكمان » ، ورمز « الحذاء الممثل لمحل صنع الأحذية » ، وفى الصورة ذاتها ، فى نفس الجانب الذى وضعت فيه جثة الميت ؟ ولماذا تصلبت جثة الميت ووضعت فى الشارع ؟ ولماذا يوجد كناس أضيف للمادة الأوتوبيوجرافية ، ووضع وسط التكوين ؟ وقد يرى فنتورى أنه لاتوجد ثمة صلة بين العناصر المختلفة ، ولكن على الرغم من ذلك توجد إلى حد ما علاقة يمكن استنتاجها .

فأول شىء يبدو واضحاً، أن الصورة تعكس إحساساً بالليل، أحس به طفل خواف ، واسع الخيال يدور إحساسه فيها حول « الموت » ولايستطيع أحد أن يلقى جانباً كل أنواع الفزع التى تنتابه فى مرحلة الطفولة . وتبدو بعض أنواع الفزع التى كان يعيشها شجال ، فى القرية الروسية « ليوزنو »[١] القريبة من « فايتبسك »[٢] وتلوح فى هذه الصورة الشموع المضاءة حول الجثة ، وهى ترتبط بالليل ، مثلما ترتبط بالموت . والسرعة التى يبدو عليها الناس وهم فى هلع ، تشير إلى نوع الذعر الذى ينتاب الإنسان ، عندما يواجه موتاً حقيقياً ، كما يبدو ذلك من قصة حياة الفنان . كذلك فإن الخوف من فزع خرافى ، ملىء بالخيال ، ليس من المستبعد أن يكون الطفل قد تصوّر نفسه وهو يسير فى شارع مظلم وقال لنفسه : « إنى أود لوكان هناك ضوء أكثر فى هذا الليل ينير

---

(١) Lyozno (٢) Vitebsk

الشوارع ، ولكنى لم أشاهد أضواء الشموع إلا حول رجل ميت » .
ولكي يستمر الطفل فى خياله المفزع : « ليس من المعقول أن يحدث ذلك!
ما الذى سوف يحدث لو أنه مع وجود جثة رجل فى الشارع يجيء الكناس؟
من الطبيعى أن جثة إنسان من الأشياء التى يجب أن تكنس وتزال
بعيداً ! » .

وإذا عدنا إلى استعارة شيء من الملاحظات التى جاءت فى قصة
حياته ، إذ يقول فى النهاية : « لقد حملوه بعيداً ، إن الشارع لم يعد
هو نفسه الشارع ، وإنى لا أستطيع التعرف عليه » . كيف أثرت صدمة
الخبرة على تغيير مظهر الشارع المعروف ؟ إن الوفاة ليست شيئاً جديداً
لصبي يعيش عن كثب بالقرب من الحيوانات . أما الجواب الذى
يستطيع أن يعطيه لنا المحلل النفسى ، فهو أن الخبرة مصدمة ، لأن
رموز الأقارب الذكور مرتبطة بالرمز الخاص بالرجل الميت ، وكان
أصحابها يضيئون الشارع المظلم ، وفى الركن الأيسر أو جانب الموت ،
الذى يظهر فى الصورة . يبدو الجد الذى لجأ إلى السطح فى
يوم بهيج ، كذلك العم الذى كان يعزف بطريقة سيئة ، أشبه بطريقة
صانع الأحذية ، ولكنه استمر مع ذلك فى غرفته ، وكانت فكرة الأب
الأصلية تتضح فى الجثة الراقدة بكامل طولها ، ميسراً حولها الضوء
اللازم .

إن الطفل الذى تصورناه وضع كل أقاربه الذكور الهامين فى
جانب الميت ، واستخدم موتهم ليجابه به مخاوف الليل ، فهناك ضوء ،
وموسيقى . ولاتبدو الصورة ممثلة لفكرة عقدة أوديب ، بمحاولتها الظاهرة

الهجومية ضد الذكور وهم فى حالة السلطة (كان لشجال دستة أو أكثر من الأعمام والخالات ، كما كان يعمل جده لوالده مدرساً للدين ، بينما كان جده لأمه جزاراً) ، قد يكون من المحتمل أن الجانب الأيسر استخدم لتوضيح الهجوم ، فإنه حينما يقول جملة : « إنه لايتعرف » ، فإنها قد تعنى رغبته فى عدم التعرف على عقدة رغبة الموت الأوديبى ، الذى يظهر ضد الذكور المسيطرين ، وبوصفه عازف الكمان فوق السطح ، وإضافة علامة محل الأحذية ، وتقديمه للكناس ، يظهر من ذلك أن المصور كان قادراً ليغلف بنفسه معنى هجومه ، بينما يحس بضرورة هذا الهجوم . وحتى بالنسبة لشجال فإن هذه الرموز لم تكن مفهومة ، حينما كانت متسلطة عليه لينظمها تشكيلياً ، فعملية الهجوم المستورة تظهر بوضوح فى التنظيم التشكيلى . ولاشك أن شخصية لها هذا الحذق ، وهذه الموهبة ، مثل شجال ، تستطيع أن تستفيد من التنظيم التشكيلى للتعبير عن نزعته العدائية بأساليب بنائية جميلة . وفى النهاية لايمكن غض النظر عن تأثير موت الوالد فى الصباح ، الذى يمثل إلى حد ما محور التعبير فى هذه الصورة ، مهما تضمن من نزعة عدائية شديدة .

ومن اليسير أن يتعلم الإنسان كثيراً حينما يستعرض مناظر الشوارع التى ظهرت فى صور شجال ، فإن الرائى لايدرك فحسب الطراز الذى تتمثل به صور الأحلام كما تلوح عند كل إنسان ، إذ أن لكل شخص طرازاً لأحلامه . ولكن يدرك أيضاً أن هناك فورات مستمرة يقذفها بركان الوسواس .

وإذا تأملنا النظر فى صورة أخرى لشجال عنوانها : « فى الليل » ، شكل (٢٤) رسمها عام ١٩٤٣ ، نشاهد مسرحاً تبدو فيه الأضواء تسطع فوق سطوح المنازل ، وعلى وجوه العاشقين ، وتغمر الطريق . وتنتشر حول المصباح ، وفى شكل القمر . والرسم تغشاه الرمزية التى تتمثل فى طراز شجال ، فماذا يعنى المصباح الذى يتدلى من السماء وسط الصورة ، بلا منطق ؟ إن الصورة تمثل شارعاً فى قرية ، أثناء الليل ، بينما الثلج يكسو كل شىء فيها : المنازل ، والطريق ، وهلال القمر ، الذى يظهر مشرقا بارداً ، يضىء الثلج . وفى وسط الشارع فى الأمام ، صور عاشقان يعانق أحدهما الآخر ، ويتدلى مصباح لامع من فوق رأسيهما كما لو كان معلقاً فى سقف وهمى . وفى يسار السماء تظهر الخطوط الخارجية لحيوان نراه فى الحظيرة ، وهى تأملات تطير من خلال السموات. ويمكن بتأمل الصورة أن نتبين عواطف مختلفة نسجها الفنان حول دافع بدائى ، قوى . فإن المصباح المدلى فوق رأسى الحبيبين يرمز للرغبة فى ألا يرى الحبيبان فى العراء أمام الجمهور ، ولكن فى حجرة معزولة خاصة يمكن أن يحسا فيها بالصداقة الوطيدة . كما أنه يمكن الاستنتاج بأن اللون الأبيض ، والليل الملىء بالنجوم ، يشبهان إلى حد ما الحجرة ، وهى معبد للحب . ولون الجليد يشع التأثير الشاعرى للصفاء ، كما أن الحيوان الذى يطير فى السماء ، يعبر على الرغم من وصفه النادر ، عن نقاء النجوم ، والرغبة البدائية التى تتمثل فى رمز الرجل الطائر ، وهو رمز كثيراً ما يبدو فى صور شجال ، ويشكل أساساً فى فنه . ولهذا الطائر معنى فى التحليل النفسى ، كان قد أشار إليه العلامة فرويد

عند تحليله لأعمال ليوناردو دافنشي . ومن الطبيعي أن هناك تساؤلات تدور حول بعض الرموز في صوره، فلماذا يحلم بعض الناس مثلا بأنهم قادرون على الطيران ؟ ومغزى الطيران هنا ، أنك تستطيع أن تحقق رغبة بأكثر من الإمكانيات العادية . والطفل عادة يستمع في طفولته ، إلى أن طائراً كبيراً استطاع أن يحمل الأطفال في كيس ، إلى الأرض ، كما أن هناك صلة قديمة للربط بين العصفور أو الطائر ، والنشاط الجنسي ، وتشير الرغبة في الطيران في الحلم ، إلى حاجة الإنسان ورغبته الملحة في تحقيق العلاقة الجنسية ، وهي رغبة تتضح في الطفولة المبكرة .

وفي عدد كبير من صور شجال ، لوحظ الشخص الطائر ، وأصبح تكراره يمثل إلى حد ما صورة أشبه بتوقيع الفنان . ففي ٦٤لوحة عرضها فنتوري في كتابه ، أمكن حصر ٣٣ صورة منفصلة استخدم فيها شجال الشخص الطائر . ويظهر في الكتاب الذي كتبه سويني أشخاص طائرة أخرى ، وهي نزعة تحتاج إلى تحليل خاص يضيق المقام بذكره . ومن الواضح في أشخاص شجال الطائرة ، أنه استطاع أن يعبر تعبيراً واقعياً بصورة رمزية عن مغزى الطيران، باعتباره مغزى للحب ، ويمكن أن تلخص ما كان يمثل الوسواس بالنسبة لشجال ، ويظهر في تقمصه لنزعتين متضاربتين ، فهو يتقمص كل المخلوقات المائية ، والأرضية ، والسماوية ، والتي تخضع لقوانين العطف ، في نفس الوقت قوانين الذبح ، بالنسبة لمشاعره الإنسانية . وهو يتقمص أيضاً شخصية أجداده لامن زاوية للدين ، بل من زاوية التاريخ الديني المعذب ،

الذى ينتمى إليه ، ولغيرهم من الناس . الذين يستحقون حياة أفضل .

فى هذا المجال الواسع من الإحساسات ، والاهتمامات ، والميول الغفلة ، التى أدت حتماً إلى عمليات تقمص متضاربة ، أوصلته إلى وساوس وتسلطات ، بدأت قصته منذ طفولته المبكرة ، تلح فى إيجاد حل للمتناقضات المتضاربة ، كما تظهر فى صوره التى تشبه الأحلام ، بتنظيماتها القوية الناعمة التى تثير النشوة . فيتغير من خلالها كل شيء .

تحليل أعمال ڤان جوخ : وتعتبر حياة ڤان جوخ مأساة فى حد ذاتها ، فقد عاش حياة منعزلة ، قاسى فيها كل نوع من الاضطراب ، واستطاع أن يحقق نجاحاً تعويضياً بقدرته على تنظيم نفسه . وتوجيه مساهمته الفذة .

إن ڤان جوخ معروف بين العامة على أنه مصور غريب الطابع ، قطع أذنه ، وأرسلها إلى عاهرة كتعبير عن المرارة . أو كنوع من اللوم ، لصلتها ببول جوجان . كما أن ڤان جوخ معروف على أنه من أعظم شخصيات التصوير فى العصر الحديث . إن ڤنسنت ڤان جوخ يمثل شخصاً عصابياً[1] هدمته أحداث الحياة ، كان من الممكن إنقاذ حياته الفذة ، لو كان التحليل النفسى فى خدمته ، ومع ذلك ربما كان أكبر فى مشكلاته من أن يتمكن العلم من أن يقدم له أية مساعدة . إنه كان يعانى من أعباء داخلية وخارجية كثيرة . كان حساساً فى تكوينه ، يحمل هذه الأعباء بما فيها من أسرة هولندية عنيفة . بينها أخت مريضة باضطراب عقلى . كما كان يستشعر حاجته إلى والد . وكانت

(١) neurotic

أسرته الكبيرة تهتم بالجانب التجاري للفن (إن عائلته من تجار الأعمال الفنية ، وليست من أرباب الفن) . وكان أكبر حدث فى حياة ڤان جوخ ، لفظه من الناحية الجنسية ، ومأساته الدينية ، وفقره ، وجوعه ، وزواجه بداعرة ، كما كان يعانى أيضاً من الجنون ، كل هذه المتاعب تكفى لأن تؤزم حياة أى كائن عادى . ومن حسن الحظ أن ڤان جوخ ترك مجلدين من الرسائل ، يمكن منهما التبصر فى الصراع الذى عاشه . كانت بعض هذه الخطابات لصديقه الفنان أنطون راپار[1] وبعضها الآخر لأخيه تيو[2] الذى توفى بعد انتحار ڤنسنت بقليل . لقد دفن كل من ڤنسنت ، وتيو ، جنباً إلى جنب . إن حياتهما معاً تمثل درجة مزدوجة من العصابية .

وقد ظهر من مراسلات ڤان جوخ إلى راپار ، أن صداقتهما لم تخرج عن كونها صداقة رسائل فحسب ، لقد عبّر ڤنسنت عن وحدته فى خطابه الذى أرسله من لاهاى عام ١٨٨٢ :

« ليس لى اتصال بالفنانين هنا ، كيف حدث ذلك ؟ ولماذا ؟ مسألة لا أستطيع أن أفسرها تفسيراً جيداً . إنك تعلم أنه يفترض أن أكون إنساناً سيئاً وشاذاً للغاية ، وذلك يجعلنى فى بعض الأوقات أحس بشدة وحدتى ، ولكننى أستطيع مع ذلك ، أن أركز على الأشياء التى لاتتغير ، وأعنى تلك الأشياء الخالدة الجميلة فى الطبيعة . إنى أفكر أحياناً فى القصة القديمة « روبنسن كروزو » ، إنه يستطيع أن يخلق

---

(١) Anton Rappard

(٢) Theo

حياة خاصة لذاته لأنه كان وحيداً جداً ، إنه لم يفقد شيئاً من شجاعته ، واستطاع أن يجد شيئاً فى الحياة جذبه إلى الأجزاء الدانية من الأرض » .

وفى وقت أكثر تبكراً كتب فنسنت فان جوخ من إيتين فى ديسمبر عام ١٨٨١ ، خطاباً آخر إلى رابار ، عبّر فيه عن عدم ثقته فى المعاهد ، وفى النساء العاريات . ويمكن تلخيص وجهة نظره كمدخل للفن فيما يلى[١] :

« رابار ... إن الأكاديمية ماهى إلا شىء أشبه بالمحظية ، بالرفيقة التى تعوق الإنسان عن أن ينمى فيها حبًّا جديًّا مثمراً .. ، اترك تلك العشيقة جانباً ، وانحن برأسك فوق أقدام السيدة الحقيقية التى تريد أن تعشقها ، وهى الطبيعة السيدة ، أو سمّها الواقعية .

« فى الحقيقة يبدو لى أن هناك نوعين من العشيقات ، مع إحداهن ، يمكنك أن تعطى مثلما تأخذ الحب .. ، إنها ليست شيئاً مؤقتاً ، ولا يجب أن تعطى نفسك كلية . هذه العشيقات تجهدك ، وتستنزفك ، وتفسدك ، ثم بعد ذلك تحرقك .

« أما النوع الثانى من العشيقات ، فله طبيعة كلية من نوع آخر . إنهن نساء مصنوعات من الصخر « أبى الهول » ، أو من الأفاعى المتجمدة . إنهن يمتصصن دماء الرجل ، ويجمدن الرجال ويحولنهم إلى شىء صلب ، ولكنى أقول لك أيها الصديق إننى أتحدث بلغة فنية .

« والآن لنشكر السماء أن هناك بجانب هذين النوعين من النسوة ، توجد نساء أخريات ، يمكن أن نلقبهن بسيدات الأمر : الطبيعة ، والواقعية ، كما نسميهما . . . إنهن لايطلبن شيئاً أقل أو أكثر من منح

---

(١) Etten

القلب كله ، والروح ، والعقل ، من الناحية العملية ، كل شيء مرتبط بالحب فيك .

« إنهن ينعشن الإنسان ، ويبنونه إلى الأمام ، ويعطونه الحياة » .

وحسبما أوضح ڤنسنت ڤان جوخ ، نجد أن وصفه يستثير إلى الذهن بعض المعانى عن النساء . يتذكر الإنسان مثلا أبا الهول خارج مدينة طيبة . إن عقدة أوديب عند ڤنسنت تأخذ نظرة واحدة ، تبين رغبته فى تحطيم عبادته لأمه ، وتأكيده على الجنسية الذكرية ، ثم هروبه إلى الحقول من الناحية المعنوية ، أى إلى الوحدة . إنه لايحب أن يكون أباً ، فإن كرهه اللاشعورى لأبيه ، من القوة بحيث يعوقه عن أن يفكر فى مواجهة ابن ، وأفضل شيء يستطيع أن يفعله أن يتزوج من عاهرة « النموذج الذى كان يرسمه » ، يتزوجها وهى حامل من شخص غير معروف ، ويمكنها أن تحصل على مأوى هى وطفلها لمدة زمنية معينة .

أما صورته عن المرأة التى تستنزف الرجل ، وتجهده ، وتجمده ، وتصعقه ، أى تحوله إلى صخر ، ما هى إلا صورة متكررة لقصة « الميدوسا » ، تلك المرأة الجميلة التى تدلنا عليها الآثار التى تستثير غيرة الأمهات ، وحقدهن . إنها تحول أى شخص ينظر إليها ، إلى فرد مشوّه الخلقة ، وتصعق كل من يحاول أن ينظر متفحصاً فى وجهها . إن شعرها ملىء بالحيات . وفى النهاية تظهر ميدوسا وقد أرغمها البطل برسيوس على أن تنظر إلى نفسها وإلى صورتها الشخصية ، من خلال درعه اللامع ، وحينئذ تصعق بدورها ، وتتحجر ، أى أنها تتجمد وتتصلب نتيجة للذعر .

وعندئذ يتمكن برسيوس من قطع رأسها . والذين يعرفون شيئاً عن قصة برسيوس كاملة ، يتذكرون أن حصوله على رأس الميدوسا مكّنه من أن يعقد زواجه الخاص ، عندما استطاع أن يجمد أعداءه .

إن أبا الهول ، وميدوسا ، وهما عبارة عن نساء يثرن الذعر ، كان لإخصائهن وفقدهن للعضو الذكرى ، مايستثير الذعر فى قلب الطفل الذكر لما يتضمن من تهديد يرتبط ببتره الخاص على يد والده . وهذا يتضمن اتجاه ڤان جوخ نحو النساء ، والمؤسسات ، بمعنى آخر ، نحو الزوجات الحقيقيات ، والمفاهيم الواقعية حولهن .

إن خطاب ڤنسنت ڤان جوخ إلى راپار ، ينبئنا ببساطة ، وبنوع من السلاسة ، كيف أخفق ڤنسنت فى أن يبنى حياة طبيعية . إنه كان يعيش تحت تهديد مستمر متدفق ، بجنسية مثلية ، سلبية ، لاشعورية ، مرتبطة برغبة فى البتر . وعلى ذلك عندما انتهى به المطاف أن يقطع أذنه ، ويعطيها إلى عاهرة كانت على علاقة مع جوجان ، فإن ڤان جوخ بذلك يستثير هذا النوع من الكبت بدلا من أن يواجهه لمدة أطول . لهذا كانت حالته النفسية تسير من سيىء إلى أسوأ، على الرغم من أنه كان يعيش فترات يظهر فيها قدرته الابتكارية القوية .

إن حياته المبكرة تعطى لنا مثلاً واضحاً للطريقة التى يعيش بها رجل مثل ڤان جوخ ، يسعى لاشعورياً ليبنى صوره متقمصاً فيها والده ، وغيره من الذكور فى العائلة . فمنذ فجر حياته ، وحتى قبل أن يعرف أنه سيصبح فناناً، أرسل بعيداً عن منزله (ويبدو أن أسرته كانت طموحة

لتجعله يبتعد عنها ، حيث إنه كان شديداً لايسهل التجاوب معه) ، وقد أرسل ليعمل كاتباً فى محل أحد متعهدى بيع الأعمال الفنية ، ولما فشل فى التكيف لهذه الوظيفة ، حيث إن خطاباته لأخيه تيو تبين رغبته الملحة فى أن يكون فناناً ، قرر هو ذاته أن رسالته فى الحياة أن يصبح قسيساً مثل والده .

وقد ذهب فنسنت إلى « بوريناج »[1] البلجيكية ، وهى عبارة عن مقر للمناجم ، ذهب إلى هناك مع عمال المناجم الذين كانوا يعانون المرض ، والجوع ، والاضطهاد ، حيث بدأ يلعب دور المسيح الثانى فى محاولة يائسة ، ليرفع من معنوياتهم ، ويخفف عنهم بؤسهم . كان عمال المناجم يحبونه لتضحياته الشخصية ، ولكن حياته فى هذه البيئة جعلته يعانى من نقص الغذاء ، ومن الأمراض التى كانت تمثل بالنسبة إليه ، حقبة شديدة الوطأة أمضاها عبر هذه السنوات . وقد طرد ڤان جوخ من الكنيسة حينما سمح لنفسه أن يستغرق فى الملاذ الجنسية ، ويقوم بالوعظ فى الحظائر الذى كان فى نظر رجال الكنيسة ، تقليلاً لقيمة الوعظ وجلاله . وعندئذ أبعد عن وظيفته فى الكنيسة ، وعاش يتخطرف فى كوخ حقير ، فتجنبه الناس فى بوريناج .

وفى حالته هذه ، استطاع أخوه « تيو » أن ينجده . ومنذ هذه اللحظة الحاسمة بدأ تيو تدعيمه مادياً ، فقد كان يدرك عبقرية فان جوخ من خلال رؤيته لرسومه المبكرة التى بدأها فى سن الثامنة والعشرين ، بمساعدة وتشجيع قسيس كان يعيش قريباً ، وكانت هوايته الرسم .

---

(١) Borinage

ولما كان قد صعب على فان جوخ أن يظهر أى نوع من التقمص ، يثبت به حقيقته الذكرية الصحيحة ، فقد قامت رسومه بدور الوسائل الذهنية التى تنقل قدرته الجنسية ، وأية ادعاءات له بالرجولة . وقد تبين ذلك من رسالته فى الحياة ، سواء فى صلته بالنساء ، أو المؤسسات التى أو ضحها إلى رابار ، والذى انتهت صلته به بعراك فى النهاية . وذلك يوضح الحالة التى وصل إليها فان جوخ من الاهتزاز والاضطراب ، عندما كان يواجه موقفاً اجتماعياً ، أو فردياً . إن موهبته كانت قد تأثرت بالطريقة التى نشأ عليها فى طفولته الأولى ، وباتجاهه الدفاعى ضد أى عنصر آدمى يعترضه ، امرأة كانت أم رجلا .

فى خطاباته لأخيه تيو فى المجلد « عزيزى تيو » ، نجده يتبع شكلا متسلطاً ، متكرراً ، كئيباً ، يبدو كأنه سيحصل على المال فى القريب العاجل ، غير أنه فى الواقع لم يستطع قط تحقيق هذه الأمنية ، وعندئذ يشعر بالذنب لأنه يأخذ نقوداً من تيو ، ورغم هذا فقد استمر يرضع بلا نهاية من صدر تيو المالى . إنه كان يرفض أن يكسب أية نقود بأية وسيلة ، فإن دعم تيو له أبقاه فى صورة نقية ، كما كان يأبى أن يورط نفسه فى أى مجال يمكن أن يعود عليه بنفع مادى ، وكانت محاولاته تنتهى عادة مثلما انتهت من قبل ، بأن يعانى جوعاً .

ومن فقرة مستمدة من خطاباته ، واردة فى كتاب : « عزيزى تيو » ، كتبها فى برسل فى أكتوبر عام ١٨٨٠ ، يقول :

« لايجب أن تتخيل أننى أعيش عيشة رغداء هنا ، إذ أن غذائى الرئيسى هو الخبز الجاف ، وبعض البطاطس ، أو الكستن (أبوفروه) ...

حيث إنني قد عشت عيشة بائسة خلال عامين ، في البلچيك ، في ريفه الأسود.

« لا يجب أن تتهمني بالتبذير ، فالتقتير هو خطئي ، عكس ما تظن » .

ويقول في أحد خطاباته : « إن الفلاح الذي يلمحني أرسم جذع شجرة عتيقة ، ويراني أجلس هناك لمدة ساعة ، يعتقد أنني قد أصبت بمس من الجنون ، وبديهي أنه ينظر إليّ نظرة ساخرة . وأية سيدة صغيرة تحاول أن ترفع أنفها عالياً عندما ترى عاملا بملابسه القذرة الرثة ، المرقعة ، لا يمكنها أن تفهم لماذا يزور أي إنسان بورنياچ ، ، وينزل داخل المنجم ، إنها لابد أن تصل إلى نتيجة حتمية وهي ، أنني رجل مجنون » .

وفي وسط هذا الخضم من التفاعلات ، بين نظرة المحيطين بڤان چوخ عنه ، وتعبيره عنها لأخيه تيوڤ خطاباته ، ينتهي به المطاف إلى زواج « الموديل » التي كانت تقف له ، ويحميها تحت سقف بيته مع طفلها ، باعتبارها زوجته ، ويعتبر هذا الأمر عملياً لأن زوجته هي الموديل التي يرسمها . كل هذا يحدث في الوقت الذي كان تيو يعاونه فيه ، والذي كان يحاول فيه أن يبعد ڤنسنت عن باريس ، اعتقاداً منه أن طرازه يأخذ طريقه إلى النضج ، كما أن أصالته تنمو . في ذلك الوقت ، كان ڤنسنت يرسم أساساً ، بالأسود ، والأبيض ، ويتجنّب الألوان ، وخاصة البرّاق منها ، انظر لوحة (آكلو البطاطس) . ومع هذا فإن رسمه بدأ يعكس القيمة المميزة بالحركة ، والانفعال ، والحياة ، كما استطاع أن يهضمها ، هذا على الرغم من أن هذه القيمة لم تصل إلى ذروتها إلا بعد أن عاد إلى باريس وقابل سوراه ، وجوجان خاصة ، وبعد أن ذهب إلى

جنوب فرنسا « آرلز » .

ولكن ڤان‌چوخ لايحس أنه على طبيعته مع الرجال، أى أنه لايستطيع أن يكوّن أصدقاء . إننا نشاهده يدمى فى خطاباته بحثاً عن اتصالات ، وارتباطات ، أو اتحادات للفنانين لتحميهم ، فى الوقت الذى كان فيه لايستطيع أن يتعامل بود مع تلك الروابط حينما تتحقق . إن الرجال دائماً وكثيراً ما كانوا يهددونه، لأنه كان يجذب إليهم بقوة ، وبطريقة لاشعورية ، وكان واثقاً كل الثقة من أنه سينتهى به المطاف بأنهم سوف لا يحبونه . وفى الوقت الذى كان يعانى فيه بحثاً عن صداقتهم من بعيد ، كان فى وقت آخر يلفظ هذا الاتصال ، وهى ظاهرة تثبت اتجاهه للمثلية الجنسية القوية ، التى يلفظها بمجرد أن يقترب أى رجل منه . كانت وحدته ، هى دفاعه ضد أى حب صحى ، أو محوّل .

كانت علاقته بپول جوجان، الذى يعتبر شخصاً اكتئابيًّا ، تدور حول نوع من الحماس الجنسى ، الذى مرّ فى نوع من التضارب الشديد بين حب الرجال ، وكرههم المملوء بالقنوط ، وهو تضارب انتهى به الأمر إلى هجوم على چوچان بموسى ، عندما كان يعيش مع ڤنسنت بالمنزل الأصفر بآرلز ، وبدلا من أن ينجح فى هجومه على جوجان ، قطع أذنه ، وأرسلها مدمية إلى العاهرة التى كانت تقدر أذنيه للونهما الأحمر ، وفى نفس الوقت قبلت بطريقة لا تغتفر ، أن تتعلق بپول جوجان المكتئب دون أن تدرك الحب الجسمى المزعج بين ڤان چوخ وبينه .

وهناك حادثة أخرى يمكن أن تحكى عن ڤان چوخ ، وهى الصلة بينه وبين ابنة عمه « كاسرين » ، التى كانت قد عاشت عازبة فى وقت مبكر من حياته ، فقد أحبها . وكانت تلعب معه ، لكنها فى

نفس الوقت كانت تعتبره شيئاً نابياً ، وعندما اقترح عليها الزواج منه : انزعجت وتجنبته ، وقد اعتقد أن تجنبها يرجع إلى رفض عمه للزواج . وحينئذ ذهب إلى منزل عمه ، ولكى يثبت له رغبته الملحة فى الزواج منها ، وحبه لها ، وضع يده فوق ألسنة اللهب المنبعثة من الشمعة ، كبرهان ودليل على رغبته الملحة فى أن يتعذب من أجلها ، حتى بدأ يشم جلده المحترق ، وتغمر رائحته الحجرة . وعندئذ أدار له أقاربه ظهورهم فى ذعر .

وكان يظهر ڤان جوخ بقوة أشد فى آرلز ، حينما كان يعانى من الفقر والجوع ، على الرغم من بداية التعرف على عبقريته فى باريس . فلأول مرة بدأ ڤان جوخ يستخدم اللون ، إذ أن اللون معناه « جوجان » . إنه كان يعشق ويحب سرياً پول جوجان ، ذلك الفنان المشهور بألوانه . كان يصوّر طوال اليوم تحت الشمس الساطعة فى آرلز . وكانت رأسه عارية . كما كان جائعاً . كانت خطاباته لتيو تمتلئ بالرغبة فى الحصول على جوجان . ليحضر ويعيش معه . كان القرويون يلقبونه « بالرجل المجنون ذى الرأس الحمراء » . وكانت علاقته بالداعرة بداية هجومه . وهو مظهر من عدم التوافق أدى به إلى حالة من الصراع العقلى ، كانت تتحقق على فترات ، وبقوة مختلفة .

وحينما جاء جوجان أخيراً ليعيش فى آرلز مع ڤنسنت ، وانتهى به المطاف أن استحوذ على الداعرة ، فإن ثورة ڤان جوخ ضدهما لم يكن لها حدود ، إذ بدأ يهاجم جوجان مستخدماً موسى حلاقة ، وبعدها قطع أذنه ، وأرسلها للعاهرة .

كان يوضع فى المستشفى بين حين وآخر ، حتى انتحر وهو فى سن

السابعة والثلاثين . وفى هذه الفترة التى كان يقضيها فى آرلز ، وأثناء حياته داخل المصحات ، أنتج أعظم أعماله كما لو أن الضغط الكابت ، ومحاولة إحساسه بالخلاص ، قد أعطيا له تنفيساً ملموساً .

إن حياته تنطوى على الشفقة ، على الرغم مما تثيره من التقزز . وقد لا يسهل إيضاح قصته كاملة على الأساس السيكلوجى وحده ، إذا أخذنا فى الاعتبار أن أسرة ڤان جوخ كانت تعانى من الضعف العقلى كما يظهر ذلك واضحاً فى حالة أخته الصغيرة . ولاشك أن قوى البيئة ، وكذلك القوى المؤثرة فى التنشئة الأولى ، لها تأثير كبير على الأشخاص الحسّاسين . فى رحلاته العدائية إبان طفولته ، وما أسفرت عنه من إحساس بالذنب ، متضمنة رغبة نفسية لحماس جنسى يتفجر فى نوع من البتر ، كل هذا يظهر أثره بوضوح فى حياة ڤان جوخ . لهذا فإن صوره لها فائدة كبيرة بالنسبة للمحلل النفسى ، لا لقيمتها الرمزية ، ولكن لقيمها المتنوعة فى الإحساس المتدفق بالحركة ، والضوء الساطع النقى ، وفى الإحساس الناصع النظيف بالشمس .

إن الطبيعة ارتبطت بنزعته الجنسية ، وحبه للحياة ، وقد كان ذلك بالشيء الواضح لأن ڤان جوخ لم يصور إطلاقاً امرأة عارية ، كانت مكبوتاته محدودة فى الموضوعات الجنسية . إنه صوّر الناس كما لو كانوا أزهاراً ، أو أشجاراً ، وقد ظهرت وجوههم بمظهر فريد ، وملمس ،كانت أصابعهم تلتوى كالتواء جذع شجرة عتيقة . وبنفس الطريقة كان يصور ڤان جوخ ، الحجرات شكل(٢٥) ، والبيوت ، والمراكب ، شكل(٢٦) والحقول والشجر شكل (٢٧) ، والسماوات ، كما لو كانت مخلوقات حية ،

بمعنى أنه كان يصورها فتسمع من خلالها صوت الريح ، حينما تتأمل فروع الأشجار . وصوت الناس الذى يأتى من خلف الحقول ، وكأن السحب تتحرك ، وتتداخل . وتنظر إلى لمحة الصفاء حينما تركز اهتمامك على الشمس . وفى الواقع لم ينجح أى فنان حديث فى أن يسجل هذه القيم ، مثلما نجح ڤان جوخ .

كان عمر ڤان جوخ ثمانية وعشرين عاماً قبل أن يبدأ التصوير ، ومات فى سن السابعة والثلاثين ، ومن هنا تظهر بوضوح النتائج القاسية لضيق العقل ، والكبت الجنسى . إن ڤان جوخ قبل أى يصور ، كان يعجب بالفنانين الذين برعوا فى تصوير الموضوعات الدينية ، انظر لوحته المسماة : « صبيحة رجل » شكل (٢٨) ، وعندما استطاع أن يقابل امرأة كريمة ، أحبته ، وكانت تود لو تزوجته . وقد كانت من عائلة مجاورة لم يكن قادراً على قبولها .

وفى الحقيقة إن الصراع الأوّل لهذا الفنان . لا بد أن نرجعه إلى طفولته المبكرة حيث كبتت رغبته الجنسية . وتوضح لنا إحدى العبارات التى قالها فرويد فى دراسته التحليلية لليوناردو داڤنشى . نوع النمط الذى يمثل طابع التنظيم الذى وصل إليه ڤان جوخ فى الفترة الأولى فى سن الثامنة والعشرين من حياته . وبالبحث فى نمط ڤان جوخ المبكر ، نرى أن الدافع الجنسى ظل مكبوتاً ، وأن حرية الذكاء ضاقت من خلال حياته ، وقدجاء ذلك كنتيجة لتأثير الضغط الدينى الكابت للفكر .

وحينما مارس ڤان جوخ الدين . وحاول أن يتقمص شخصية والده فى الفترة التى عاشها فى بوريناچ بين عمال المناجم . وفشل ، كان قد

تلقى تشجيعاً على الرسم من قسيس كان يعيش قرب أ . وأدى فشله إلى تحطيم الحدود الخاصة بتقمصه الديني ، وذلك بعد صراع عنيف . وفى الفترة التي بدأ يعى فيها اللون ، وكان يحاول أن يعلم نفسه ، مر بمرحلة تقليد مدة من الزمن .

وعندما حضر إلى باريس فى المرة الثانية ، جاءها كفنان ، إذ أنه فى المرة الأولى كان اهتمامه منصباً على الدين ، وعلى الفن الديني ، وقد قابل : جوجان ، وسينيال ، وسوراه ، الذين أثروا عليه . حينئذ بدأت شخصيته ، وفرديته ، وقوته ، تتحول حيث أخذت تؤكد ذاتها بالتضحية بالنزعات الجنسية ، والقوى الجنسية الطفولية التي لم يستطع أن يهزمها . إنه لم يستطع أن يحطم كل شيء تحطيماً كاملا ، فقد كان مكبلاً ، لم يجد تنفيساً عن قلقه وتوتره إلا فى تصويره ، حتى بعد فترة صراعه الجنونى وهجومه على جوجان ، استطاع أن يصور بقوة تعبيرية أكبر ، كما لو كان جهازه العصبي قد عثر على طريق اقتصادى كان محرماً عليه واقعياً فى الحب الجنسى ، ولكنه لم يكن قادراً على الاستمرار فى هذا التنفيس المريح ، لأنه كان يستخرج منه عداء كبيراً ضد مثاليته كخالق ، أو كمبتكر ، فالصورة المثالية عن ذاته مزقت ، واستعرت ، وفى النهاية ظهر أن استعارته لمسدس مدعياً أنه ذاهب للصيد ، كان يعمد به قتل نفسه ، وهو ذروة الصراع الجنسي الماسوكي المختلط .

ويظهر هنا بوضوح ، أن فى حياة فان جوخ وأعماله ، كما هو الحال فى حياة أوسكار وايلد ، الحب والقدرة على الحب الجنسى الحقيقي ، سواء أكان ذلك فى إطار الزواج ، أو عدمه ، فهو ضرورة مسبقة للقدرة الفنية المتحولة ، والتي تتطلب استمراراً ونمواً .

إنه نفس المشكل الذى أدى بالبطل « أدوبسركس » ، والبطل « براسيوس » . أن يخلاه . فالأول حله بمأساة القضاء على نفسه، كى تستطيع أن تحصل على العلاقة المختلطة مع أبى الهول ، أو النساء فى صلتها بالميدوسا . أو كى تصل إلى نوع من الوفاق مع الحب الذاتى للأم ، والأخت . ومع كره الوالد . ولكى ينتقل الكره . والخوف ، ويستطيع الإنسان أن يتقمص صفة رجولة حقيقية . أو أنوثة ترتبط بأساس إبداعى فى عالم ملىء بالضغط . والمعاداة . والفقر ، والغيرة ، والأخذ بالثأر . كل هذا . هو التحدى أمام كل إنسان ، إذا كان يريد أن يؤكد قدرته على التحويل الابتكارى أو العلمى .

إن كلمات فرويد فى دراسته لليوناردو دافنشى . الذى أحس بأنه مضطر إلى البحث . كمظهر معوّض لما يعانيه من كبت ، يمكن أن تصور ما شرحناه بالنسبة لهذه النقطة. وفى الحقيقة إن ليوناردو دافنشى لم يكن بغير حماس ، إنه لم يفقد الشرارة الإلهية التى هى الوسيط ، أو الدافع المباشر ، المحرك لكل النشاط الإنسانى . إنه حوّل حماسه إلى البحث . وفى أعلى درجة من تعرفه[١] عندما كان يختبر جزءاً كبيراً من الكل مأخوذاً بإحساس خارق[٢] ، إذ أنه كان يقدر عظمة الخلق الذى كان يدرسه . أو إذا أخذنا بلغة الدين . كان يقدر عظمة الخالق . إن ليوناردو كان يلقب : فوست[٣] الإيطالى ، وذلك فى ضوء رغبته الملحة فى الكشف والبحث، التى لا تخمد، حتى ولو حاولنا

---

(١) cognition (٢) pathos (٣) Faust

أن نقلل من أهمية إعادة تحويل الرغبة فى البحث ، إلى متع الحياة التى تفترض مأساة فوست .

إن التحول فى القدرة الدافعة النفسية إلى مختلف أشكال النشاط ، يمكن أن يتم دون خسارة ، كما هو الحال فى القوى الجسمية . إن ليوناردو يعطينا المثل على كيفية إمكان الإنسان اتباع أشياء أخرى كثيرة فى تلك العمليات . فلا يجب أن يحب الإنسان قبل أن يكتسب المعرفة الكاملة للشىء الذى يحبه ، ويحاول أن يفترض إبطاء ، أو تخلفاً . يكون مضراً . إن الإنسان حينما يصل إلى ذروة المعرفة . فإنه لا يحب أو يكره بدقة . إن الإنسان يظل أسمى من الحب والكره . إن الإنسان استطاع أن يتكشف ، بدلا من أن يتحول إلى الحب . ومن أجل ذلك كانت حياة ليوناردو أفقر من ناحية الحب ، وأكثر منها فى حالة عظماء الرجال ، وعظماء الفنانين .

إن أنواع الحماس العاصفة التى تحرك الروح . والتى يجدها الكثيرون على أنها أحسن شىء فى حياتهم ، يبدو أنه افتقدها . إن ڤنسنت ڤان جوخ [١] لم يكن فوستاً على الإطلاق ، أو دانتى ، إنه كان يمثل معاهدة مع شيطان له طبيعة حسنة ، وهبوط فى مجال شاعرى ملهم . كان يعتبر أفضل بالنسبة إلى دينه ، ولا يوجد شى أقسى على الإنسان من أن يعذب ذاته ، وهذا العذاب يخرج عادة من شخص يعانى المرض . وعدم الثقة الذى يستتر وراء حبه الباثولوچى الذاتى .

---

(١) Cf. "Van Gogh Seen by Psychoanalyst," *Passegnea*, Milan, gtaly, XLI — N. 4, 1964, pp 17-24.

إن ڤان جوخ عبّر عن نفسه ، وعن عالمه الخاص الذى يمثل الوحدة والعيش فى منفى ، فى عديد من صوره شكل(٢٩) ، كما عبّر عنه فى خطاباته لأخيه التى تضم كثيراً من التعليقات على عمله . وكل ما قاله ، أوكتبه ، أو صوّره ، يمثل رسالة هذا الفنان التى كان يعانيها منذ حياته الأولى ، حتى انتحر فى النهاية. ويعتبر بعض المحللين النفسيين أن خطابات ڤان جوخ التى تركها ، تمثل أغنى وثائق للتحليل النفسى التى يمكن العثور عليها لفنان فى عصرنا الحاضر[١]. وهناك تحليلات وتشخيصات فنية لڤان جوخ ولكنها تمثل آراء شخصية للمحللين النفسيين ، أو علماء النفس الذين أشاروا بها . فقد شخصه أطباء المستشفى الذى كان يعالج فيه فى آرلز ، وسانت ريمى[٢] على أنه يعانى من جنون حاد مصحوب بخطرفة عامة ثم شخّصه نفس الأطباء فيما بعد ، فوجدوا أنه يعانى الصرع[٣] ، وكان مفهومها فى ذلك الوقت يختلف عن مفهومها حالياً ، فالصرع يعنى أن الشخص يعانى من هزة عقلية مرتبطة بسحابات جنونية[٣] تظهر فى الوعى .

وتفسر هذه الحالة الآن على أساس التحليل النفسى الفرويدى ، أنها[٤](اهتزازات نفسية) ، ومعناها أنها معاناة لأنواع من الكبت لبعض النزعات التى كان يعانيها الشخص فى طفولته ، ولم تجد سبيلا للحل . وقد حاول البعض أن يفسر مرض ڤان جوخ على أنه مظهر للسيكوباسية .

---

(١) Acute mania with generalized delirium

(٢) epilepsy

(٣) fury

(٤) Psychic Convulsions

إن ڤان جوخ بالتأكيد كان شخصاً انطوائياً . وعلى الأقل بالنسبة للمعنى الذى يعطى ، فإنه لم يكن فصامياً بالمعنى الحديث للفصامية . وعلى الرغم مما قيل من معاناة لهذا الفنان ، فإنه كان يمتلك قدرة على الاتصال بغيره من البشر ، وهى قدرة نادرة تحمل حساسية لا حد لها ، وإلهاماً عميقاً بالحقيقة . إن ڤان جوخ كانت لديه القدرة على أن يرى خلف القناع الذى نلبسه جميعاً ، فهل كان يعانى من كبت جنونى سيكوزى[١] وقد يعطى بعض الناس أسباب مرض ڤان جوخ ، كما يوضح ذلك فى خطاباته ، إلى ماء ريش الذى كان يشربه ، وبعض المحللين النفسيين رأى أن ڤان جوخ كان يعانى فى مرضه من الأسباب التى أدت إلى تعاطيه المواد الكحولية .

بحث مرلو[٢] : ومن بين الأبحاث التى حللت أعمال ڤان جوخ ، البحث الذى قام به « مرلو » ، وهو يرجع سبب مرض ڤان جوخ إلى الحذر الشديد الذى تربى فى حياة ڤان جوخ وهو طفل ، كان يورثه نوعاً من الكبت ، وكان كفيلاً أن يخلق فيه عدم الاتزان الذى يمثل مرضه . إن ڤان جوخ ، كما يبدو من خطاباته ، كان يحاول أن يحل عقده الذاتية ، ومشكلاته ، عن طريق تقمصه مشكلات غيره من الناس ، وامتصاصه لها ، كما لو كانت مشكلاته الذاتية .

مميزات طابع ڤان جوخ فى تصويره : إن ڤان جوخ ، نتيجة لرغبة دافعة لايمكن كبحها ، كان يرى التصوير سبباً لوجوده وحياته .

---

(١) maniac depressive psychosis

(٢) جان م. مرلو (Jan M. Merloo) محلل نفسى ويعيش فى نيويورك .

وعندما كان فى مستشفى سانت ريمى ، حاول أن يتناول السم من بعض المواد التى يستخدمها فى تصويره ، وقد منعه الأطباء من أن يصور ، وفى نهاية تلك الفترة ، كتب ڤان جوخ خطابات مليئة بالمأساة إلى أخيه « تيو ».

إننا حينما نتأمل أعمال ڤان جوخ ، يمكننا أن نتعرف على إنسان يعيش فى مشكلات ، ويعانى صعوبات داخلية ، من النوع الذى يعانيه كل منا ، ويمر عليه فى حياته، ولكن بالنسبة له، كان هناك شيء دافع قوى ، أكثر من غيره ، وهو إحساسه بالوحدة اللانهائية ، وكذلك إحساسه بالتشاؤم ، وكثرة تحليلاته للعالم الذى يمتلئ بالمنغصات من حوله . وحينما يحاول العالم الخارجى ، بقسوته ، ومآسيه ، أن يدق على باب روحه ، ويخترقه ، ويقلب ذاته المستكينة ، فإن الفنان يدافع عن نفسه عن طريق تحويل كل هذه الحقيقة بالرموز الذاتية التى يؤكدها ، ليحل مأساته العقلية . .

وقد وجد مرلو فى أعمال ڤان جوخ ، سواء صوره أو خطاباته ، نوعين عميقين من الخوف ، يصلان إلى درجة الذعر الحقيقى . وأول نوع من الخوف ينبعث من دوافع لاشعورية ، تلك الدوافع التى كانت تثير قلقه ، وكذلك إحساسه بالوحدة ، وعدم قدرته على الاتصال بغيره ليحصل على الدفء الإنسانى والعطف . والخطابات المطولة التى كان يكتبها لأخيه ، تمثل محاولة للخلاص من الوحدة ، ولإقامة نوع من التعاطف : يحب ويُحب !، حتى تلك المرأة البشعة التى اصطحبها إلى منزله ، والتقطها من الشارع ، وتزوجها ، إنما تشعرنا بحاجته الملحة ،

التى تقاوم الكبت ، لأن يحب ، والرغبة فى أن يعيش لشيء ، وفى سبيل شيء ، ويستطيع أن يحول الواقع المضطرب المدرى ، إلى شيء جميل سار يمكن قبوله .

العطش إلى التعاطف والإحساس بالوحدة : حتى تلك الرسوم التى قام بها فنسنت إيان أن كان طفلا ، يمكن أن نتنبأ من خلالها أى اتجاه يمكن أن تقود إليه تلك الأعمال . حينما كان عمره ثمانية أعوام ، رسم كوبريًّا ، ويمكن تفسيره على أنه نوع من الرمزية يمثل الاتصال الإنسانى كما يمكن اعتباره علاقة على عطشه الشديد للتعاطف . ويبين مرلو أن الرسوم التى قام بها ڤان جوخ ، لم ينهها ، ولم ينه الأشجار التى رسمها ، فالأشجار التى صورها ، رسمت وكأنها انسلخت من أوراقها شكل(٢٧) ، وفى رسم قام به حيث كان فى العاشرة ، يمكن من خلاله ملاحظة هذه الظاهرة ، وهى ترك الأشياء دون إكمال ، وهى نفس الحالة لعدم الاكتمال التى لاحظها ڤان جوخ حينما تأمل ذاته ، فالمراكب رمز للعزلة ، والإحساس بالنفى ، التى لم يصرح بها لأمه ، ولكن لأخيه . وحتى فى حجرته التى كان غالباً ما يخجل لها ولفرشها المتواضع ، والذى كان دائماً يطلب نقوداً من أخيه ليؤسسها ، تمثل رمزاً آخر لوحدته ، وللفراغ الشخصى الذى يعيش فيه ، والفراغ الذى ينظر إليه من النافذة ، لعله يجد فراغات أخرى يكتشفها ، ويستطيع أن يجعلها ملكه .

مات باحثاً عن الحب: إن موت أخ له بعد مولده بفترة قصيرة ، ترك أثراً كبيراً على أعمال ڤان جوخ ، وطبيعته ، ففى كل حياته كانت

أمه تبكي هذا الطفل الذى فقدته ، وقد ورث ڤان جوخ الاسم ، لكنه لم يرث التعاطف الذى كانت أمه تعطيه لابنها الميت .

إن ڤنسنت طوال حياته ، كان يعتبر نفسه طريداً من أمه ، وفى بعض أعماله نشاهد صورة الأم تبتعد عن طفلها . ويقول ڤان جوخ : « إنى أكاد أنتهى من صورتين كبيرتين . الأولى اسمها « الحزين »[١] وهى صورة لشخص لايوجد شىء حوله . أما الثانية واسمها «البدايات»[٢] فهى تبين جذور شجرة تختفى فى أرض رملية . إنى حاولت جاهداً أن أعكس نفس الإحساس فى المنظر ، وفى الصورة الشخصية ، إحساس باحتضان الأرض ، التى تتمزق بعيداً ، والتى تفتتها العاصفة . إننى رغبت فى أن أعبر عن شىء يمثل الصراع فى الحياة . فى هذا الشكل الشاحب البائس لهذه المرأة . كما حاولت ذلك فى تلك الجذور السوداء . . »

موضوع « امرأة فى ملابس جنائزية »[٣] . تتكرر فى صور ڤان جوخ دائماً ، وتعيد إلى الذاكرة صورة أمه التى كان يراها دائماً فى الصباح .

اليوم قد نعلم من علم النفس شيئاً كثيراً عن النتائج التى تترتب على اتجاه الأم فى عدم تقبل ابنها ، فقد لاحظ مرلو فى مرضاه تقمصاً پاثولوچياً لأخ ، أو لأخت ، هؤلاء المرضى لم يتعرفوا على حقهم الشخصى فى الحياة ، فقد كانوا دائماً يبحثون عن استعارة الحياة من شخص كانت

(١) Le Chagrin (٢) Les Racines

(٣) Femme En Deuil

لأمهم به علاقة تعاطفية شديدة . وفى مثل هذه الحالات لاحظ «مرلو أن الاتجاه نحو الانتحار يمكن أن يشاهد . لأن مثل هؤلاء الأفراد المرضى يقتنعون بينهم وبين أنفسهم . أنهم عن طريق الموت ، يمكن فقط الحصول على هذا التعاطف . الذى ينظرون إليه على أنه يحتفظ به فقط للميت ، الذى يتقمصون شخصيته . بمعنى « مت كى تحب » .

عبادة الشمس : وقد علّق مرلو تعليقا نفسيًّا ديناميكيًّا على تلك الشمس التى تمثل قرصاً كبيراً متوهجاً باللون الأحمر . والذى ظهر فى كثير من الأحيان فى صور ڤان جوخ ، فإنه يثير شيئاً من التساؤل . إن الشمس بالنسبة لڤان جوخ كانت تمثل الدفء ، المرجع الأبوى العامل الذى يعطى الحيوية ، حتى إن نجومه كانت تبدو وكأنها شموس ، ولعله اختار تلك النجوم بهذا الوضع ، ليحاول أن يعطى دفئاً للعالم الداخلى ، الذى يبدو بارداً .

ڤنسنت وثيو : كان ثيو أخاً لڤنسنت ، يحس أيضاً بأنه كان ملفوظاً من جانب والدته ، ولعل هذا هو السر المتبادل فى العلاقة الوطيدة التى كانت فى صورة تعاطف شديد بينهما . إن اعتماد كليهما على الآخر يرجع إلى أن والديهما لم ينجحا ليكونا الرأس القوية للأسرة ، أما ثيو فكان يحس بثقة غير محدودة فى أخيه ، حتى إنه أجل الاتفاق السرى الذى صنعه ڤنسنت مع الموت .

لقد عانى ڤنسنت أول تأزم عقلى عندما تزوج ثيو . وتهددت حياته بشكل جدى أكبر ، عندما خلف ثيو ابنه الأول . وقد تحقق ڤنسنت مؤخراً عندما مرض ثيو ، أنه لن يستطيع أن يعيش اعتماداً على أخيه ،

ولذلك فإن فكرة الموت بدأت تلوح له على أنها الحل الأوحد . وفى ٦ يوليو عام ١٧٩٠ ، حاول ڤنسنت محاولة ناجحة للقضاء على حياته ، وفى مدة الأيام الثلاثة التى فصلت بينه وبين الموت ، استطاع ڤان جوخ أن يحس بنوع من السكون ، والسلام ، والهدوء ، الذى كان يحاول البحث عنها بلا نتيجة ، طوال حياته كلها .

وقد ظهر فى خطاب كتبه تيو لأمه ، « إننى لا أستطيع أن أعبر لك عن مدى حزنى ، كما أننى لا أجد راحة ، إنه حزن سيظل ماثلا فى نفسى ، وسيستمر بالتأكيد داخلياً ما بقيت لى الحياة . كل ما أريد أن أقوله لك ، أن ڤنسنت فى النهاية يستمتع الآن بالسلام الذى حاول الحصول عليه ، إن الحياة كانت حملا بالنسبة إليه . آه أيتها الأم ، أى أخوين نحن » .

وبعد ذلك بستة شهور توفى تيو . إن كثيراً من أعمال ڤان جوخ تمثل عديداً من الانتصارات ، وأى إنسان ينظر إلى صوره يحس بصراعه الأكيد ، الذى عبر عنه الفنان بواسطة الخطوط ، والألوان . إن فرشته يبدو أنه كان يصنعها فى حماساته الذاتية ، وكان يسقط الأشباح التى تتسلط عليه مباشرة فوق صوره ، فيكشف النقاب عن نفسه بأسلوب أوضح ، مما لو كان قد استخدم ألفاظاً . إن موضوعات صوره تستحوذ على الانتباه ، وتجعل مشاعر الشخص الذى ينظر إليها فى درجة تكاد تنسيه تذوق تلك العبقرية ، وذلك الجمال الخالص . ويستغرق فى تقمص شخصية الفنان ، نتيجة اشتراكه فى الشعور الذى عكسه فى عمله . إن ڤان جوخ يسحرنا ، لأنه كثيراً ما يجعلنا واعين بداخلنا ، الذى لا نستطيع أن نفصح عنه ، وبتناقضاتنا ، وصراعاتنا . وعزلتنا .

الفصل السابع

الجنس والحياة

كيف يجابه الإنسان مشكلات الحياة ؟ : كل إنسان ذكى يهتم بمشكلات الحياة التى يحياها ، فكيف يمكن لهذا الإنسان أن يعد نفسه ليقابل مشكلات هذه الحياة ، ويفهم معناها ، ويؤكد لذاته أكبر قدر من الصحة ، والسعادة ، والفائدة ؟

هذه هى الأسئلة التى تأخذ أهمية خاصة فى حياة كل فرد ، وكل أسرة منظمة ، ومع أى مجتمع له هدف بنائى . وتعتبر هذه المشكلات التعبير الخارجى عن الضمير الاجتماعى ، إنها رمز الثقافة ، والمدنية .

إن نظام التعليم ، من أدنى المراحل إلى أرقاها ، من الحضانة إلى الجامعات ، يهتم بإعداد الأفراد لمواجهة الحياة ، هذا على الرغم من أن تأثير هذه المؤسسات ليس إلا واحداً من بين عديد من التأثيرات .

إن المنزل بدوره يقوم بتدريب الأفراد ، وتعديل سلوكهم ، وتنظيمهم ، منذ بداية فترة الطفولة المبكرة ، إلى ما بعد ذلك ، ويبذل جهداً مطرداً لإعداد الشاب لخبرات الحياة ، وحتى إذا لم ينجح المنزل أحياناً فلا يلغى ذلك رسالته . وإذا نظرنا إلى الأبوين اللذين يستحقان هذا اللقب ، نجدهما يسعيان جاهدين لتكوين طفلهما حتى يصل إلى مرحلة الرجولة ، أو الأنوثة ، ويستطيع أن يحقق وظيفتهما فيتعلم عديداً من المشكلات التى يجابه بها الحياة ، وكثيراً ما يتعلم حلول هذه المشكلات بطريقة ضمنية ، تجعله يدرك النتائج دون أن يعى بالخطوات التى مرت

بها ، وهذا يسبب له بعض الأزمات ، لأنه حين يجابه المواقف الخارجية ، لايمكنه ذكاؤه أحياناً من القدرة على التكيف لما اكتسبه من عادات وتقاليد ، من الصعب عليه إعادة تشكيلها لمجابهة بعض المواقف الجديدة .

كما يحار الفرد أحياناً ، ويقع فى بلبلة فكرية ، حين يجابه ببعض الأسئلة ، أو المشكلات ، التى لم يستطع أن يكون لها تفسيراً واعياً ، لأن أحداً لم يلقنه أى تفسير منذ البداية حول هذه المشكلات ، أو أنها مشكلات لم يواجهها على أنها طبيعية ، وبيئية ، كان من الممكن أن يعلم الكثير عنها بطريقة صحية

ومن بين ما يجب أن يتعلمه الإنسان قبل فترة البلوغ ، وفى أثنائها ، وبعدها ، أن يفهم شيئاً عن الحياة الواقعية ، وأساليبها ، كما يجب أن يفهم أن كثيراً من مظاهر الجنس مرتبطة بالحياة ، وهنا تظهر المشكلة فى أن عدداً كبيراً من الآباء عندما يوجهون أبناءهم ، يوجهونهم فى كل شىء عدا مسألة الجنس ، التى يخرجونها من نطاق برنامجهم كلية ، بل ويستنكرونها .

إن الجنس فى الحقيقة لايهمل ، كما يتصور هؤلاء الآباء ، بل على العكس من ذلك ، ينحرف عن اتجاهه ومكانته الطبيعية . ويحاول الجنس أن يؤكد ذاته ، على الرغم من الإنكار الخارجى ، بطرق مقنعة أحياناً ، ومقلوبة أحياناً أخرى ، وغالباً ما ينتهى بنتائج سيئة .

إن الأطفال فريسة هذا الاتجاه الخاطئ ، إنهم يرثون التوجيه المختلف على اعتبار أنه موافق عليه من الناحية الاجتماعية ، ويحملونه معهم حتى

عندما يصلون إلى دور البلوغ ، ويبدأون بالتالى فى توريثه من جديد بنفس الصورة لأبنائهم ، وعلى ذلك تبدأ الدائرة تعود إلى الدوران مرة أخرى ، وبنفس الطريقة .

إننا لا نستطيع أن نتنبأ أو نقدر ، مقدار الخسارة التى تلحق بالأفراد ، والجماعات ، نتيجة وضع سياج سرى ، تقليدى ، حول المعلومات التى يجب أن تعرف عن الجنس ، وأهميتها فى الحياة .

إن كثيراً من المحامين ، والأطباء ، يمكن أن يحدثونا عن عدد الرجال والنساء الذين حطمتهم ظروف الحياة ، لعدم قدرتهم على فهم طبيعة الجنس ، وأن كثيراً من الزيجات قد لحقه الفشل بسبب العجز عن إدراك المفاهيم ، لمشكلات الجنس . ومما يخيب الأمل ، أن الأساليب التى تعالج بها مثل هذه المشكلات ، هى أن نغمض أعيننا عنها ونتجنبها كطريق للخلاص .

إن مشكلات الجنس لها جانبها الجمالى ، وجانبها الآخر البنائى ، وهما جانبان يجب أن نواجههما كى ندرك حقيقة المفهوم السليم عن الجنس ، وعلى هذا يجب ألا نكون فريسة لتلك المساوئ التى تحدث نتيجة للسكوت الذى نتبعه حول مشاكل الجنس ، التى تعتبر من أكبر حقائق الحياة حيوية .

وأى شئ يمكن أن نتصوره أكبر قيمة ، من الجنس الذى تهبنا إياه الطبيعة ، ويعطينا القدرة على استمرار الحياة فوق الأرض ، والمحافظة على النوع ؟ لقد ذكر ستانلى هول فى كتاباته ، أن قصة العالم هى فى

جذورها قصة الحب ، وهو يعنى أن التاريخ بأوسع معانيه : هو تاريخ ، الحياة ، أو التاريخ البيولوجى ، وليس فقط التاريخ الحضارى ، أو قصص الوطنية ، أو الأجناس البشرية ، بمعاناتها ، ونموها ، وانتصارها ، وفشلها ، واندثارها .

ظاهرة الجنس : إن أساس الحياة التى عمادها الصحة والسعادة ، له جذوره فى تلك الظاهرة التى نسميها جنساً ، فكل أشكال الحياة فيما عدا أحطها ، تعتمد على الجنس فى المحافظة على النوع . والجنس يوصف كثيراً على أنه الرباط الذى يربط الحياة كلها بعضها ببعض . إنه بلا نزاع القوة المغناطيسية فى حياتنا المتحركة التى تحوى كثيراً من القوى . وإذا تصورنا أى فرد فى تلك الحياة التى نعيشها ، يمكن وصفه بأنه ناقص من حيث استعداده الجنسى ، إن مثل هذا الشخص ليس لديه القدرة على أن يملأ حياته سعادة ، أو يحقق وظيفة حياته بيولوجياً بالإكثار من نوعه .

إذا كان ثمة إنسان غير عادى من الناحية الجنسية بوجه خاص ، سواء أرجع ذلك إلى الوراثة ، أو أى طريق مكتسب ، فإن هذا النقص الذى يعانيه ، يعد عجزاً حقيقياً عن الإحساس بالسعادة ، والصحة ، فى الحياة .

إن كثيراً من الأمراض الجنسية ، وعدم القدرة الجنسية ، يمكن أن تكون نتيجة أشياء عديدة غير تلك التى يمكن تحديدها بالعجز الوراثى ، بمعنى أصح يمكن إرجاع أسبابها إلى الجهل بالجنس ذاته ، حتى فى بعض الحالات التى ترجع إلى ناحية وراثية ، فإن جانباً منها سببه جهل

الأجداد ، الذين من خلالهم انتقلت هذه الناحية الجنسية إلى الأجيال اللاحقة .

وفى الحقيقة إن فهم الجنس يعتبر مسألة هامة جداً بالنسبة لأى إدراك أصيل للحياة ، وما من شك أن النزعات اللاشعورية فى التعبير لها الأثر الذى يبين طبيعتنا الجنسية ، كما يظهر ذلك فى الدوافع اللاشعورية . فكل ما يدور حولنا يمكن أن نرى فيه آثار الجنس ، كما توجد حولنا أمثلة قد لايسهل علينا رؤيتها ، أو هى من الدقة بحيث لا تستطيع أن تأخذ بانتباهنا .

التكاثر بلا جنس: إن أكثر الأشكال بدائية تتمثل فى الخلية التى لها طريقة بسيطة للتكاثر ـ عن طريق الانقسام . فكل خلية تكبر إلى الدرجة التى تستطيع أن تصل إليها ، ثم تنقسم وتكوّن خليتين . وتشبه الخلية الجديدة تماماً الخلية الأم من جميع الجوانب ، كما أن الخلية التى تولدت بالانقسام ـ تتبع نفس النظام فى الانقسام ، ولذلك ما لم يحدث أى شىء يميت الخلية ، فإنها تصبح خلية أبوية يمكن أن تنقسم فتصبح اثنتين لهما نفس الشبه عن طريق هذا الانقسام . ويمكن أن نشاهد هذه الظاهرة حتى فى بعض النباتات ، فخلية من جسم النبات فى دور النضج تصبح خليتين عن طريق الانقسام ، أو عن طريق دفع برعم إلى الوجود ، وكل خلية من الخليتين تتحول إلى نبات له فردية جديدة .

وانقسام الخلية يمثل أدنى أنظمة التكاثر ، الذى يأخذ شكلا فى الخضروات عن طريق البذور ، وفى بعض أنواع الحيوانات من خلال وضع البيضة . وتعتبر الطرق التى تتبع مع العمليات الأكثر تهذيباً ، التى

تنتهي بوضع بذرة أو بيضة . كوسيلة من وسائل التكاثر لها مميزاتها في تكاثر الإنسان ، أو الحيوان ، بوجه عام ، وهي تعد وسائل جنسية . وبتتبع أثر الجنس ، يمكننا أن نشاهد دوره في المحافظة على الحياة ، وكلما ازداد الوعي ازدادت سعادة الإنسان ، وإحساسه بالنشوة . وكلما لاحظنا الأشكال في الحياة الوضيعة ، وجدنا أن للجنس دوراً هاماً يكاد يكون محور الاهتمام في كل نشاط الحياة ، وأي مظهر قد لا يبدو من بعيد مرتبطاً بالجنس ، حتى البحث عن الطعام ، أو المحافظة على الحياة ، يمكن أن يعتبر شيئاً ثانوياً ويرتبط في جوهره بالناحية الجنسية .

وفي بعض الحشرات على سبيل المثال ، تنتهي الحياة الفردية والنمو بالتمهيد للتكاثر ، كما هو الحال في غير ذلك من مظاهر الحياة . وحين يحدث التكاثر ، فإن حياة هذا الفرد تعتبر قد أدت وظيفتها بالنسبة للنوع ، وعلى ذلك يختتم حياته .

كيف يصبح الجنس معقداً ؟ : وكلما ارتقينا في سلم الحياة من الناحية البيولوجية ، أصبح التعبير الجنسي شيئاً فشيئاً نشاطاً محدداً ، سواء لفترة ، أو في مناسبات ، بدلا من أن يكون الوظيفة الشاغلة لكل الحياة ، حتى في الأحوال التي يظهر فيها على فترات أو مناسبات ، فإن هناك مظاهر جانبية لا تؤخذ بطريقة واعية على أنها مميزات للجنس ، بينما هي في الحقيقة تؤكد الجنس دون أن تكون هناك ثمة صلة واعية بالدافع الجنسي ، أو الاستجابة الواعية .

وهذه المميزات أو الاستجابات الجنسية قد تكون جسمية ، أو نفسية ، وهي تعطي مغزى ، وجمالا ، وموسيقى ، للأنظمة الدنيا ،

وبالإضافة إلى ذلك ، تعطى شعراً ، وغزلا ، ومثالية للحياة الإنسانية . فإن ريش ذكر الطاووس ، ومعرفة الأسد ، وصياح الديك ، هى أشياء تميز جوانب الطبيعة التى وهبتها لبعض المخلوقات ، للإثارة الجنسية . وبالنسبة للإنسان ، فقد وهبته الطبيعة أشياء مشابهة لنفس الغرض . وبجانب هذه الملامح الزخرفية التى تميز التعبير الجنسى الثانوى ، هناك مظاهر أخرى عامة فى الحيوانات تعرض نفسها للتعبير عن النشاط الكيميائى ، الذى يأخذ طريقه ، ويمثل مكانه ، داخل أجسامها . وعلى أى حال ، فإن كل مظاهر الجنس فى جوهرها ما هى إلا مظاهر لكيمياء الجسم ، والتى تتكون أساساً من إفرازات الغدد الجنسية ، واستجاباتها بالنسبة للأعضاء الأخرى ، والأنسجة ، والجهاز العصبى . ولذلك فإن الحيوانات يمكن أن تعرض أشكالا مميزة للاهتمام الجنسى ، وعليه فإنها تثير الجنس بالنسبة لبعضها البعض ، عن طريق بعض الحركات والأوضاع ، وعرض الجسم ، والرقص ، أو عن طريق فرد الريش وطيه ، لتجذب العنصر الآخر من نفس الفصيلة .

وهذه الأفعال تعتبر غريزية تلقائية ، وأحيانا آلية ، وليس للحيوان فضل فى اختيارها ، حتى فى بعض الحالات التى يتغير فيها لون الريش ، أو الفرو ، أو الشعر ، يتوقف على تأثير الكيمياء الداخلية ، نوع السلوك الظاهرى . وهذا السلوك البيولوجى يرتبط بالتوتر أو الاسترخاء ، فى تأدية الوظيفة العضوية . وكلما ارتقينا فى سلم الحياة ، وصلنا إلى الجنس المهذب الراقى ، إلى حد التضحية ، والبطولة ، والإخلاص ، وهناك بعض الحيوانات على مستوى عال ، تحقق هذه النزعات ، شأنها فى ذلك شأن الإنسان .

ولا شك أن الطفل يمهد فى سنواته الأولى للحياة الجنسية ، التى تظهر بوادرها فى فترة المراهقة ، والتى تصل إلى ذروتها فى حياة البلوغ .

دافعا الجوع والجنس : هنالك دافعان رئيسيان يسيطران على الحياة العضوية ، وهما دافعا : الجوع ، والجنس . فالحياة ديناميكية وتعبر عن الطاقة ، ولكى تستقر تلك الحياة لابد من مورد دائم للتغذية . لهذا ، فإن من الدوافع الأولى للإبقاء على الحياة واستقرارها فى كل المستويات ، دافع البحث عن الطعام ، وقد كان هذا الدافع ، تحت ظروف خاصة بالنسبة للإنسان البدائى ، قويًّا يرتبط باحتفالات أشبه بالأعياد الموسمية ، حين ينجح هذا الإنسان فى الحصول على صيد ثمين ، كما كان أكثر ضغطاً وقوة مما نلاحظه الآن بالنسبة للإنسان المتمدين ، حيث إن الحالة الأولى كانت تمثل غريزة الجوع بشكل واضح .

ومع نمو الوسائل الحديثة ، أصبح أمام الغالبية من الناس حالة من الصراع الاقتصادى ، ولكن هذا الصراع يختلف من طبقة إلى أخرى ، ويتغلف بظواهر ثقافية ، وتهذيبات ، أصبحت من الضرورات المرتبطة بنمو عادات الإنسان المتمدين فى العصر الحديث .

وبعد هذا الدافع الأساسى ، دافع الجوع الذى يعتبر غريزة الإنسان لحفظ النوع ، يأتى دافع عالمى آخر لا يقل شأناً ، هو دافع التكاثر . وهذا الدافع يعتبر أساسيًّا مثل دافع البحث عن الطعام ، لأنه يتضمن غريزة المحافظة على النوع .

إن أية محاولة لمواجهة مشكلات الحياة دون اعتراف بكلا الدافعين ، يؤدى إلى فشل . إن مشكل التغذية ، وهو مشكل اقتصادى ، يجابهه

الناس جميعاً . فكل فرد عادى يأمل أن يجعل من حياته الخاصة اكتفاء ذاتياً . وذلك بما يستطيع أن يحصل عليه من الحاجات المادية . وهذا الدأب على تغطية هذا الجانب ، يظهر بصورة واضحة عند الإنسان ، حتى ولو لم يستطع أن يحقق حاجاته المادية ، لدرجة أنه عند تدريب الناشئ . يؤخذ هذا فى الاعتبار . بل ويصبح شيئاً ملحوظاً قبل البلوغ ، حيث يبدأ الفرد يتأثر بالعمليات الاقتصادية . والصراعات التى تدور حوله ، حتى ولو لم يكن يفهم الميكانيزم المستتر وراءها .

ولكن الإنسان ينظر نظرة مختلفة . بل تتصاعد هذه النظرة لتصبح جماعية لدافع التكاثر ، ويظهر هنا عامل غاية فى الأهمية . يؤثر على حياة الفرد ، إلا أن النتيجة مع الأسف غالباً ما تترك للظروف والصدف .

إن نمو الوسائل المدنية ، والفرص التى منحتها الثقافة الحديثة ، أعطت المجال للدافع الجنسى كى يظهر ، ويتأكد ، ويأخذ شكل دافع الحب . ومع هذا فإن هذا الموضوع لم ينل من عناية العصر ، رغم أهميته ، ما يستحق أن يناله ، أو يحظى على الأقل بالاهتمام الذى كان يوليه به الرجل البدائى .

اتجاه المتوحشين نحو الجنس : إن المتوحشين يعترفون بالدافع الجنسى ، ويحاولون إعداد الصبى والصبية لمسئوليات المستقبل المتوقعة حينما توقظ الجوانب الجنسية .

وفى الحقيقة ، إن جوانب الإبهام المرتبطة بالجنس ، كان لها تأثير كبير على عقلية الرجل البدائى . كان الرجل المتوحش يتصور صوراً

خارقة للعادة ، وهذه التصورات كانت تلون خيالاته الجنسية ، التى كانت لها دلائلها الخاصة فى الديانات البدائية . ولذلك فإن الرمز الجنسى يعتبر من أقدم الأشياء فى ميراثنا الاجتماعى ، وكلما اتجهنا بعقلنا إلى الوراء سنجد أن الإنسان كان يعبد القوى المنتجة للطبيعة .

ونجد بين الشعوب البدائية ، أن الظاهرة الجنسية كانت تمارس بأشكالها الطبيعية دون تقنع . وما زلنا نشاهد أمثلة لهذه المظاهر البدائية حتى يومنا هذا . ومع ذلك فبمرور الزمن ، وفقدان بساطة الحياة ، والأساليب البدائية ، نشاهد أن العادات الجنسية تشكلت ، وتغير مظهرها ، إلى صور أكثر تهذيباً .

ونتيجة لهذا ، ظهر بالتدريج عزوف عن العبادة الغفلة للأعضاء الجنسية ، وللعمليات الجنسية ، وللتمثيل الظاهرى ، واستبدلت بتعبيرات رمزية للممارسات الأولية . وما زلنا نستطيع أن نرى حولنا ، وبصورة مادية ، وأحياناً بطريقة مقنعة ، وأخرى واضحة ، هذه الرموز فى حياتنا اليومية . وبعض هذه الصور القديمة التى تمثل ميراثاً رمزياً ، ما زالت تحمل فى طياتها حيوية كبيرة ، بل ولها تأثيرها الانفعالى على حياة الإنسان المتمدين ، وعلى خياله .

وإذا نظرنا إلى العصور التاريخية ، نشاهد أشكالاً مختلفة لعبادة الجنس ، وتأكيد أعضاء التناسل . كان البغاء المقدس وأشكال أخرى شبيهة ، تمارس عند المصريين القدماء ، والفينيقيين ، والبومبيين ، واليونانيين ، والهنود الشرقيين ، وغيرهم من الشعوب هنا وهناك . إننا لا نشاهد فقط آثار رسوم الأعضاء التناسلية فى القطع الأثرية التى

خلفتها تلك الأجناس ، بل ما زلنا نشاهد أيضاً حتى وقتنا هذا ، هذه الرسوم فوق جدران بعض المعابد للشعوب التى تلت .

تنوعات متعددة لعبادة الطبيعة : هناك صور متعددة لعبادة الطبيعة ، منها على سبيل المثال : الاعتقاد فى قدرة الشمس وتأثيرها الإخصابى على الأرض . وعلى ذلك فإن عبادة الشمس لها ارتباط بالممارسات الجنسية الإنسانية ، وكذا خصوبة الأرض .

ومن أفضل الأمثلة المعروفة عن البغاء الدينى ، تلك الشعائر التى كانت تمارس فى معابد ڤينس الكلدية[١] . والتى كان يطلق عليها « ميليتا »[٢] . كما ذكرها هيرودوت . واسترابو ، وغيرهما ، عن طريق الملاحظة المباشرة . وهناك شعائر شبيهة متعارف عليها كانت تمارس فى فينيقيا . وكارساج ، وسوريا . وكانت تعرف فيها ميليتا أو ڤينس باسم « أستراتا »[٣] .

وعبادة الجنس بالنسبة للكتاب الحديثين . يشار إليها غالباً تحت كلمة[٤] مشتقة من اسم إغريقى استعير الإنجليزية فى صورته اللاتينية[٥] ، وهى كلمة تشير فى صفتها[٦] إلى عضو التناسل الذكرى للجيل .

إن الأسطورة المشهورة عن سان باتريك وهو يحاول أن يطرد الثعابين من إيرلندا . ترمز إلى محاولته استخراج الشعائر الجنسية التى كان

(١) Ghalden Venus
(٢) Mylitta
(٣) Astrate
(٤) phallicism
(٥) phallus
(٦) phallis

يعبر عنها بطريقة رمزية ممثلة فى الثعبان . وهو من أوضح الرموز التى تشير إلى الإخصاب[١].

وفى العصور القديمة ، كانت صورة العضو الذكرى ، أو صورة الجانب الظاهرى لعضو الأنثى . من التمائم الشعبية الشائعة التى يلبسها كل من الرجال والنساء على شكل تعويذة ، أو حجاب . يمكن أن يجلب لهم « الحظ السعيد » . وهذا الرمز كان يعتقد أيضاً أنه يحوى القوة على منح الرجولة[٢] أو القدرة على الإخصاب . لمن يحمله . وهناك تعاويذ مشابهة . لكنها أكثر تنكراً فى رموزها . ما زالت من الأشياء الشعبية التى يقتنيها النساء .

وهناك مصطلحات أخرى شائعة توضح الرموز الجنسية . أحدها « لينجام أو لينجهام[٣] . ويشير إلى عضو الذكر . والآخر « يونى »[٤] ويشير إلى عضو الأنثى .

إن نوافذ وأبواب الكنائس والكاتدرائيات وفتحاتها . غالباً ما تأخذ الأشكال التى توحى بعضو التأنيث . وغالباً ما تستخدم ليوضع فى مقامها التماثيل الدينية . وتوضح لنا هذه الظاهرة كيفية استخدام الرموز الجنسية بصورة متصلة . تبدو فيها مرتبطة بالظواهر الخارقة ، أو الطقوس الدينية ، سواء كان ذلك بطريقة شعورية ، أو لاشعورية .

ولعل هذه المناقشة ترينا إلى أى حد يرتبط الجنس بالحياة البشرية ،

---

(١) procreation — (٢) virility

(٣) lingham — (٤) yoni

ويبين تراث الإنسان فى اهتمامه بالمجال الجنسى . هذا بجانب الاهتمام البيولوجى بصلة الجنس بالحياة ذاتها .

البرود الجنسى : ويعتبر من الموضوعات الهامة التى تثار حول فصل الجنس عن الحياة . وترجع أسباب البرود الجنسى فى حالات كثيرة . إلى ظروف وملابسات قديمة . والبرود الجسى أو الأناسيزيا الجنسية[1] . أنواع . وتختلف درجة الإحساس الجنسى من فرد لآخر . مثلما يختلف المزاج الإنسانى . ويمكن أن نوضح فى هذا المقام نوعين من البرود : أحدهما ذو أساس بيولوجى . والثانى برود مزيف[2] . والنوع الأول يولد الإنسان عادة مزوداً به . ويبدو على صورة نقص فى الإحساس الجنسى . ينتهى بسوء تكيف جسمى من الناحية الكيميائية . ومن أسباب هذا النوع من البرود . النقص فى نظام الغدد الذى يعطل الرغبة الجنسية العادية . وليس من اليسير تحسين هذه الحالة . إلا إذا استطاع الطب أن يعيد الحيوية للغدد التالفة . حيث تستطيع أن تؤدى من جديد وظيفتها ، كما يحدث بالنسبة للغدد عامة . لكن تلف الغدد الوراثى لايسهل فى أغلب الحالات علاجه .

أما النوع الثانى من البرود الجنسى الذى اعتبر مزيفاً . فليس له أساس عضوى . وإنما الشخص الذى يعانيه وضع فى ظروف اشتراطية قوية كابتة ، عن طريق تدريب خاطئ . وغير منطقى . ومثل غير سليمة . أوخبرة مصدمة فى حياته المبكرة حتى توتر شعوره الجنسى العادى .

---

(١) sexual anesthesia

(٢) counterfeit

ويمثل النساء أغلب حالات هذا النوع . ولأسباب واضحة يتعرض هؤلاء النساء للتأثيرات الكابتة التي تنتهي بهذه الظاهرة. وهذا البرود المزيف قد يسهل علاجه لأن أسبابه غير بيولوجية . لكن في الحقيقة إن الظروف التي تؤدي إلى هذا النوع من البرود ، ليس من السهل التغلب عليها أو معالجتها . ومن بين الأسباب الرئيسية في صعوبة العلاج ، أن الذين يعانون من هذا النقص لا يريدون عادة أن يعالجوا . لهذا فهم يمثلون في الحقيقة مشكلة سيكولوجية عامة، وليس من سبيل لعلاجهم إلا عن طريق إعادة تربيتهم تربية نفسية جديدة . وكما نعلم أن الناس لا يرغبون عادة أن تعاد تربيتهم ، وخاصة إذا كانوا قد وصلوا إلى تكوين مفاهيم جديدة .فالصعوبة كبيرة، وفي أغلب الأحيان يعتبر التغلب عليها ميئوساً منه . ومع هذا ، إذا كانت الشخصية التي تعاني من هذه الظاهرة لديها عقل متفتح بحيث تستطيع أن تدرك الموقف . ويمكنها أن تحاول التغلب على العقدة . فإن مثل هذه المرأة تستطيع أن تعود إلى حالتها الطبيعية . خاصة إذا صادفت نصحاً أو معاونة من إنسان له قدرة على الفهم وتبصر مشكلتها ، فإن توجيهه يحقق نجاحاً ملحوظاً .

جوانب أخرى من القدرة الجنسية : إن المرأة التي تعاني من البرود الجنسي ، ومن الكبت المرتبط بالإحساسات الجنسية . غالباً ما تمثل مشكلا بالنسبة لكل من يحاول أن يكون صلة معها . والمرأة التي تعاني من النقص الجنسي ، غالباً ما تحاول أن تعوض هذا النقص بإظهار حماسها في مجالات أخرى من النشاط . كان من الممكن أن تكون بالنسبة للمرأة العادية هي حياة الجنس والحب . أما تلك المرأة التي تعاني

من البرود الجنسى ، فإن حماسها الشديد فى هذه الأنشطة المختلفة يبين فى الحقيقة عدم اتزانها الانفعالى ، وهى ظاهرة واضحة فى مثل هذه الحالات مهما كانت عقلية المرأة من الناحية الاجتماعية ، ومهما كانت مثاليتها .

وهذا النوع أيضاً يمكن أن تشاهد له أمثلة فى الرجال . ولكنه لا يظهر بشكل متميز ، مثلما يبدو فى حالة النساء . ومن الطبيعى أن غالبية النساء اللائى يعانين من الكبت النفسى ، لاتنتمين إلى هذه الطبقة ، إنهن غالباً ما يكن زوجات بيوت . أو سيدات بلا أزواج ، لايلفتن النظر أكثر من أى وضع عادى ، وكل مشكلاتهن ترجع فى أغلب الحالات إلى تربية خاطئة ، أو تربية تنسكية . استطاعت أن تلف عقولهن بعقائد تنطوى على أن كل تعبيرات متصلة بالطبيعة الجنسية ، ما هى إلا أشياء مزرية . حزينة ، وغير خالصة . وحين تبدأ أن العيش وفقاً لمثالياتهن ، أو حتى حين يصلن إلى نوع من التوفيق فى وضع زواجى ، فإنهن يدفعن ثمناً غالياً بعذاب روحهن . لما يعانينه من نقص فى الفهم بسبب سخريتهن بالقوانين العامة للطبيعة .

ويؤكد الدكتور نيستروم[1] الحجة السويدى فى هذا المقام . أن العدد الكبير من الحالات الباردة ، يمكن أن نجدها بين النساء اللائى يظهر برودهن حتى فى أثناء تأدية العملية الجنسية ، يظهرن بشكل مضاد ، ويبدون كجثث ليس إلا . إنهن يولدن ، وينتقلن خلال الحياة آكلات شاربات . لابسات ، دون أى شعاع من الحب ، يمكن أن يحرك

(١) Nystrom

وينعش وجودهن الذى لالون له . إن التربية التى تعوذهن الخطيئة والتى بنيت على نوع من التنسك . والمبادئ التصوفية يمكن أن يعزى إليها اللوم لهذه الحالة غير الطبيعية يشعر هؤلاء النساء المتزوجات ويعبرن عن حالة من السأم والتقزز فى أثناء العملية الجنسية مع أزواجهن ، وهن لا يسمحن بتأدية هذه العملية إلا كشئ من التضحية . معتقدات أنهن يفعلن شيئاً خاطئاً ، أو باعثاً للإحساس بالذنب .

إن المثالية الخاطئة التى يعزى إليها محاولة فصل الجنس عن حالات الحب ، وهو أمر متناقض فى حد ذاته . لم تنجح إلا فى خلق جوانب من الأذى لاتحصى . ومما هو مشكوك فيه أنها على الأقل قد نجحت فى منع الاختلاط الجنسى . وفى الحقيقة إن هذه الوسائل الحاسمة التى أثرت على مدعى الحشمة . كانت على العكس باعثة على استثارة جنسية مغالاً فيها . كرد فعل مضاد .

الخطأ فى أفكار الجنس : إن ربط العملية الجنسية بالإحساس بالذنب يمكن إرجاعه إلى بعض المعتقدات الدينية . بل لعله يرجع إلى فكرة عدم نقاء المرأة التى كانت تمثل وسواساً بالنسبة لكل مؤسس الديانات المبكرة . وقد ظل هذا الأثر ينتقل من جيل إلى جيل حتى العصور الحديثة .

وعلى سبيل المثال : إن القانون الكنائسى يقول إن النساء اللائى يخضن فترة النفاس ، يجب أن يمكثن فى المنزل على الأقل ستة أسابيع بعد ميلاد الطفل ، حيث إن عادة المسيحية ونظامها ، يقتضيان ذلك كما تقتضيه حالتهن الصحية . وبعد هذه الفترة يمكن أن يجرى لهن

الشعائر الكنائسية كما هى العادة . فبعد ميلاد طفل أى بعد تحقيق أسمى وظيفة تقوم بها المرأة . فإن الأم يجب أن تطهر(١) قبل أن يسمح لها بالانخراط فى سلك الكنيسة .

أما اليهود القدامى الذين اعتبروا النساء مخلوقات متخلفات ، كما يمكن أن ندرك هذا من تقاليدهم القديمة وكتاباتهم ، نظروا إلى الزواج نظرة لاتقل ازدراء . فاتجاههم أثر على الديانة المسيحية . كما هو الحال فى مجالات أخرى . يقول « جرمايا » مثلا إن الأرض تمتلئ بالزواج ، ولكن السماوات تمتلئ بالبكارى . أما بول(٢) مؤسس العقيدة الدينية المسيحية ، فقد وضع العزوبية فوق الزواج . وعلى ذلك يضع نفسه فى توافق وبدون خطأ فى رسالاته(٣) إلى الكورنثيين . فى الحقيقة كان بول منزعجاً من فكرة ذنوب الجسد . وبعد هذا نجد أن الكنيسة احتضنت أخلاقيات كل عمليات الكبت المتصلة بالجنس حتى للدرجة التى تحطم فيها الزواج كما فعل بعضهم فى بعض الحالات بأسلوب لايحتمل التوفيق . وعلى ذلك نبع الموقف الذى يضطر القديسين للعزوبية .

إن محاولة استنكار الجنس تبدو واضحة فى ديانات متعددة ، فكل القصص التى تروى عن ميلاد قادة الديانات تشير إلى ميلادهم بدون خطيئة ، أى بدون الذنب المرتبط بالجنس . هكذا تصوروا المسيح ، كما تصوروا بوذا على أنه صورة خارقة ، فأم بوذا كانت نقية ومقدسة ، مثلما كانت الأم مريم العذراء . فالقديس البوذى يجب ألا ينغمس فى أى علاقات جنسية . كما يجب ألا يكون بينه وبين أية امرأة صلة

(١) purified (٢) Paul (٣) Epistles to the Corinthians

جنسية من أى نوع ، والعزوبية أيضاً من التقاليد التى يمكن أن نلمحها مع بعض القديسين فى الصين .

المثل الدينية المبكرة : إن العوامل المرتبطة بمفهوم الجنس على أنه شىء مثير للذنوب ، شىء غير نقى ويبعث على السأم ، لكنها أمور تظهر بوضوح مدى تعقدها ، ولكنها فى الوقت نفسه يمكن أن نجد لها جذورها فى مثل الإنسان ، ودياناته المبكرة . ومع ذلك يجب أن نتذكر أنه فى الوقت الذى كانت تظهر فيه تلك النزعات ، لم تكن هناك معرفة نسبية واضحة بطبيعة الجسم الإنسانى ، وحاجاته العضوية ، وما يحتاج إليه من سيطرة ذهنية على الوظائف الطبيعية للأعضاء التناسلية .

وكانت الديانات التى تحث على المثل ، والعزلة ، تتغير بطريقة غير مباشرة ، فتحدث مغالاة فى الانغماس فى الجنس . ولم يكن لفظ جنس راجعاً لشئ إلا للفظ بهرج الحياة فى هذا الوقت . ولا يمكن أن يكون ذلك تفسيراً كاملا للدوافع اللاشعورية التى تختفى خلف المحاولة الدراماتيكية لجعل الطبيعة البشرية غير مستساغة قانوناً ، لعلها من الأشياء الخارقة للطبيعة التى يمكن تبريرها نظرياً ضد بعض قوانين الطبيعة التى لم تكتشف بعد . ولكن القانون نفسه ينطبق على ممارسة العملية بنفس المنطق ، ينطبق عليها عن طريق خلقه لنوع من الاستجابة السقيمة لأن العملية ، فى ذاتها لم تكن مفهومة ، وأنها تخلق فوضى حينما نغفل عنها .

ولا يمكن أن نقر بأن العزوبية هى شىء مستساغ بالنسبة للحياة العادية لشخص بالغ ، وقد نجد مع ذلك بعض الأشخاص الذين يجنحون نحو العزوبية لأسباب فى تركيبهم الجسمى ، والنفسى ، الأمر الذى لا يجعل العزوبية شيئاً له ضرر كبير بالنسبة لهم . وفى الحقيقة إن أشخاصاً

من هذا النوع . غالباً ما يكونون من أرق أنواع الناس، ويجابهون أسباباً تنتهى بهم إلى تفضيل العزوبية . ولكن هؤلاء لا يمكن اتخاذهم أمثالا للرجال العاديين أو النساء ، ولا يمكن الاحتذاء حذوهم .

وفى العادة فإن أولئك الذين يمرون فى ظروف تنتهى بهم مضطرون إلى تفضيل العزوبية على غيرها ، أو الذين يوضعون فى أوضاع اجتماعية تفرض عليهم العزوبية ، فإنهم يظهرون بشكل متميز تأثيراتهم المختلطة على الوضع العزوبى[1] .

الجنس والتربية : ومما تقدم يمكن أن نتبين إلى أى حد يحتاج الفهم الجنسى إلى إعادة نظر من ناحية العادات البيئية الموروثة حوله وأثرها فى الكبت النفسى الذى له دلالته فى عرقلة نمو الشخصية . وقد آن الأوان أن يعرف التلميذ فى التعليم العام شيئاً عن تركيبه البيولوجى ، والوظائف الجنسية التى يؤديها حفاظاً للنوع .

وقد بدأنا منذ فترة نساير الغرب فى اتجاهاته فى اختلاط الجنسين فى التعليم العالى والجامعى ، هذا مع وجود الاختلاط فى المرحلة الابتدائية وفى بعض مدارس اللغات الأجنبية ، لكن هذا الاختلاط ولو أنه يخفف كثيراً من التوتر النفسى ومن الانفعالات المغالى فيها التى تحدث بين الجنسين حينما يغالى فى عزل كل عن الآخر ، إلا أن هناك عادات كثيرة لم تكتسب بعد لجعل هذا الاختلاط صحياً ومثمراً .

---

(١) عديد من حقائق هذا الفصل مستخلصة من مؤلف الكاتب الأمريكى وليام فيلدنج
William J. Fielding, *Sex and the Love Life*, N.Y. : Permabooks, 1948. pp. 1 — 41.

فما زالت العادات القديمة التى أوجدت زى المرأة المتستر كالملاءة والبرقع . والذى ما زالت مظاهره تشاهد حتى اليوم فى الصعيد ، وفى المناطق الشعبية ، وهذه العادات ما زالت هى الطاغية المسيطرة عند كل من الرجل والمرأة ، بل وعند المرأة بوجه خاص .

فإذا تصادف أن تحدثت طالبة إلى زميلها ، ورؤيت معه فى حوار فى فناء الكلية أو فى الشارع . فإن ذلك كفيل أن يثير إشاعات كثيرة حول هذا الوضع . ولذلك يضطر الجنسان إلى التستر على اللقاءات التى يضطران إليها ، وفى التستر تحدث مشكلات أكثر تعقيداً مما يدل على أننا نترك المفاهيم عن الجنس فى صورة سلبية لم نستفد فيها من تجارب الأمم التى تقدمتنا .

وتزداد المسألة تعقيداً فى أمور الزواج التى ما زالت تخضع للعرف الاجتماعى ، ولتقاليد جامدة مما يعقد الحياة الأسرية ، ويخرج للمجتمع سلالة هى وليدة الضيق النفسى الذى ينتج من الحياة الزوجية غير المتكافئة . وكما يقول المثل « كل بيت مقفول على همومه » .

وقد آن الأوان أن نغير كثيراً من العادات الجامدة حول الجنس ونخلق جواً جديداً للشباب يمكن أن يتحسسوا فيه السعادة ، وينتهى بالشاب والشابة إلى اختيار كل منهم للآخر لحياة زوجية سعيدة ، ولتحقيق ذلك ينبغى أن نأخذ بالمبادئ الآتية :

١ - أن يكون من بين البرامج التى تدرس للشباب مقرر عن الجنس والحياة الجنسية ، ودور الرجل والمرأة ، ويدعم بالفهم العلمى وبالصور من زوايا بيولوجية ، ونفسية ، واجتماعية ، ودينية ، وتاريخية .

٢ — أن تخطط بعض البرامج الرياضية ، والترويحية المناسبة التي يمكن أن يشترك فيها الفتى والفتاة ، ويتعرف كل منهما على الآخر في أثناء تأدية نشاط مشترك ، كالتنس ، الجوالة ، التمثيل ، الرحلات ، النشاط الثقافي ، الأبحاث البيئية والاجتماعية .

٣ — إدخال ألوان من الرقص الفولكلوري الذي يجمع الفتى والفتاة في نشاط حي .

٤ — إدخال أنواع من الفنون : كالرسم ، والنحت ، والشعر ، والأدب ، والتمثيل ، والموسيقى ، والغناء التي يمكن أن يحدث فيها أداء فردي أو جماعي مما يوطد الروابط بين الجنسين .

٥ — تنمية دستور للعلاقات بين الجنسين ينمي الصداقات بدون انحرافات ويتم على أساسه التعامل بمزيد من الفهم .

٦ — توسيع دائرة الفهم لمغزى الجنس وعدم قصره على الفهم المادي للعملية الجنسية ، بل يجب أن تمتد النظرة لإدراك التطور الجنسي من المهد إلى اللحد ، والأشكال التي يمكن أن يتخذها في مراحل النمو المختلفة .

٧ — يجب إعادة الفهم العلمي للجنس حتى يتغير مفهوم الإحساس بالذنب المرتبط باختلاط الجنسين إلى مفهوم بنائي من الناحية الاجتماعية .

٨ — يجب التسليم بأن الحب أساس المجتمع ، بل أساس تكوين الأواصر النامية بين الجنسين بصورة مهذبة ، واستنكار الحب أو النظر إليه كجريمة اجتماعية ، لايخلق في النهاية إلا شخصيات معقدة ، فاشلة في قدرتها على التكيف ، والإحساس بالسعادة في الحياة .

٩ ـ يجب أيضاً التسليم بأن الحب هو الدافع الرفيع وراء كل شاعر وموسيقى . وقصاص . بل وراء كل فنان حساس استطاع أن ينمى بصيرته إلى مستوى التفلسف . وأفاد المدنية بإحساساته المرهفة . وحينما يكبت الحب لايؤدى إلا إلى مآس . وڤان جوخ خير مثل على ذلك . إن الشخص الذى لا يحب . بل والذى لا يسمح له بالحب ، قدتتولد فى صدره المأساة بعدم الإحساس بالغير ، فيؤتى أفعالا شريرة غير اجتماعية لاخير فيها .

١٠ ـ فى الوقت الذى سارت فيه البلاد شوطاً بعيداً نحو تحرير المرأة وإعطائها مكانتها فى المجالس والأجهزة الشعبية والوظائف ، آن الأوان لإعادة النظر فى العادات التخلفية التى تصور المرأة أنها مستعبدة للرجل . وليس لها إرادة أو حق الاختيار . بل كل العادات التى تضع المرأة موضع الجنس التابع الذى ليس له حق فى الحب يجب إعادة النظر فيها لنساير الأمم التى تغلبت على العقد الجنسية المختلفة ، ونهضت من كبوتها .

١١ ـ آن الأوان لإدراك أن الكبت والقمع والحرمان قد تكون وسائل ضاغطة على الاستعداد الجنسى ليختفى من الصورة الاجتماعية . ولكن الحقيقة أن هذه الوسائل تزيده شراسة ، وتحوله إلى طاقة ينفس عنها سرياً بوسائل غير مشروعة اجتماعياً ، فتأتى الأضرار أشد مما يتصور دعاة الكبت والقمع والحرمان . ولذلك فإن ظهور الدافع يحتاج إلى مواجهة للتسامى به وتعريفه فى أمور تجلب السعادة . بدلا من تشجيع الحرمان وما يرتبط به من مسالك سرية .

١٢ — كثير من الشباب الذين يصلون لسن الزواج يتزوجون وليس عندهم مفاهيم علمية سليمة لكثير من تفاصيل الجنس، ويواجه الزوجان أحدهما الآخر بنوع من عدم الفهم ، والمحاولة والخطأ ، وعدم القدرة على التكيف ، بل والإحساس بالذنب الذى يجعل من الحياة الزوجية شيئا تعيساً بالنسبة للطرفين . ولذلك فإن الفهم المتبادل ، ونمو عاطفة الحب السامية ، يجعلان من حس كل من الطرفين شيئاً مرهفاً يراعى فيه الواحد الآخر ، ويساعد على إنجاح الحياة الزوجية ويملؤها سعادة . ويحولها من مجرد شكل نمطى اجتماعى إلى عشق وتفان وأمل وتشبث بالحياة وبنائها لسعادة الأطفال ، وسعادة الزوجين معا . إن هذا التفاهم لايتحقق بالعزلة ، وإنما يتم بالاختلاط السليم قبل الحياة الزوجية . ذلك الاختلاط هو الذى يمهد لنمو المشاعر وصقلها ، والتدرب على التكيف للجنس الآخر ، وفهم حاجاته ، والنجاح فى تلبيتها وتحقيقها .

الجنس والتربية الفنية : وقبل ختام هذا الفصل يجب التنويه بأهمية التربية الفنية فى التربية الجنسية وبخاصة فى دور المراهقة الذى يشغل فترة المرحلة الإعدادية والثانوية من حياة المتعلم . فالفن أصلا وسيلة للتعبير عن المشاعر ، ومن بين تلك المشاعر النوع الرومانتيكى الحالم الذى يعكس الشاعرية التى يحس بها كل جنس تجاه الآخر ، والفن أيضاً وسيلة هذا التهذيب؟ وكيف ينجح مدرسو التربية الفنية فى أن يلعبوا دوراً فعالا فى حياة التلاميذ الجنسية ليجعلوا من مشاعرهم شيئاً مهذباً مقبولا من الناحية الاجتماعية ، ومتسامياً خالصاً من العقد ، وألوان الكبت ، التى تعرقل الشخصية ، وتنحرف بنموها .

إن أمام مدرس التربية الفنية وسائل عديدة لتحقيق هذا الهدف من اختياره للموضوعات والخامات والأدوات ، وكذلك اطلاع التلاميذ على نماذج من التراث التي نجح الفنانون فيها في التعبير عن مشاعر اتجاه الجنس الآخر ، هذا بجانب الجو الذي يستطيع أن يخلقه المعلم ليجعل التعبير حراً صادقاً منفساً عما يختلج في كيان الطالب أو الطالبة . وفيما يلي نقاط محددة يمكن النظر إليها عند وضع برنامج للتسامي بالحافز الجنسي من الوجهة الجمالية والاجتماعية :

١ - في اختيار الموضوعات . يضع المدرس نصب عينيه أن الموضوعات التي كانت تتناسب مع سن السابعة أصبحت لا تتناسب مع سن الخامسة عشرة لتغير النفسي والجنسي المثير لاهتمامات جديدة مغايرة لما كان حادثاً في مرحلة الطفولة المبكرة . ولذلك فإن الموضوعات الرومانتيكية التي تقوم أساساً على العطف ، والتعاطف ، والحب ، من أهم ما يثير الطالب والطالبة في سن المراهقة . فموضوعات حول قيس وليلى ، أو عنتر وعبلة ، أو روميو وجولييت ، هي قمم في التسامي الشاعري في الحب والتضحية والوفاء . حتى حينما تعالج موضوعات تتصل بتآلف الطيور والحيوانات وانسجامها بعضها من بعض لمثير أيضاً للتلاميذ في هذه المرحلة .

٢ - في اختيار الخامات ، هناك أنواع تساعد على الحس والتحسيس : كالطين ، والحجر ، والخشب ، التي قد يصوغها الطالب والطالبة في صورة تماثيل عن الجنس الآخر تبين مفاهيمه الجمالية ، وتعكس حساسيته الشاعرية الرقيقة . فحينما تتشكل الموضوعات بخامات ملائمة ومتحدية من الناحية العضلية ، فإنها ترتج من زاويتها التنفيسية .

٣ - أما الأدوات ، فالنوع الذي يتصل بالقدرة التخصصية على

الأداء يكون محبباً لدى طلاب هذه المرحلة من استخدام الأشياء اليسيرة التى كانت تستخدم فى المرحلة الأولى . ولذلك فإن الآلات الكهربائية . والمطارق ، والمناشير . وغيرها من الأدوات التى يمكن للفتى أن يستغل بناؤه الجسمى فى حسن استخدامها ، تعطيه وقتاً ممتعاً يعرف طاقته فيها وقد تجد الفتاة فى الضغط بالآلات البسيطة على الصفيح أو فى نحت الخشب ، أو الإبر التى تشكل الصوف ، وتغزله . وسائل ملائمة لتسجيل المشاعر والتعبير عنها .

٤ - وفى التراث الفنى نماذج لاحصر لها لارتباط الجنسين . إذا تذكرنا صورة آدم وحواء . وكيف لعب عليها الفنانون منذ عصر النهضة وما بعدها . ليبينوا اتصال الجنسين . والعلاقة الوطيدة بينهما خصوصاً بعد طردهما من الجنة . وهناك تماثيل إغريقية تعكس النسب الجميلة للمرأة . وكذلك صور من أعمال تشيان ، وروبنز ، وغيرهما . مليئة بالقيمة التى تكشف عن جمال الجسم وفتنته . موضحة بالألوان البديعة التى تسحر الألباب . إن رؤية هذه الأعمال الفنية الخالدة فيه تهذيب للنفس وتسام بالجانب الجنسى حينما ترى الإحساسات معكوسة بصور مهذبة فى التصوير . والنحت ، والنحت البارز ، والتحف الصغيرة .

٥ - وفى طريقة التدريس . يقوم العمل المشترك فى المدارس المختلطة بخلق جو اجتماعى ناجح ، يوطد الأواصر بين الجنسين . والفن مجال فسيح . ملىء بالأنشطة التى تيسر الأعمال المشتركة الجماعية فى التصوير . والأشغال الفنية . وفى المسرحيات ، وديكوراتها . ومجلة المدرسة ، ومجلات الحائط .

الفصل الثامن

الرمزية والحركة السريالية

مقدمة : تبينا من الفصل السابق أن هناك دافعين رئيسين يجابه بهما الإنسان الحياة : الأول يرتبط بالجوع الذى يعانيه الفرد ليبقى على وجوده ، فيضطر إلى البحث عن الطعام ليشبع هذا الدافع . ويتعلق الثانى بالجنس ، حيث يسعى الإنسان للإبقاء على نوعه من خلال عملية التكاثر التى تعتبر حتمية لاستمرار الحياة .

ومهما يقل عن الدافع الأول ، وأهميته فى بقاء الحياة الفردية فإن الدافع الثانى لايقل شأناً لأن منه يمكن بقاء الذرية ، وتخليد الجنس البشرى . وليس من السهل على الإنسان أن يجد تحقيقاً للدافعين بيسر فى الحياة ، وإذا جاز تحقيق الدافع الأول بأية وسيلة ، فإن تعقد الحياة جعل تحقيق الدافع الثانى أمراً معقداً ، ودخلت فيه القوانين الاجتماعية تنظم تحقيقه ، واهتمت الأديان منذ الفجر المبكر للإنسان بالدافع الثانى وربطت بين الفضيلة وبين الأصول الاجتماعية لتحقيق هذا الدافع . بل ووجدت أنه كلما كان الإنسان زاهداً فى الحياة ، قادراً على أن يستغنى عن هذا الدافع كان أقرب إلى الملائكة منه إلى الشياطين . فممارسة الجنس بالغريزة ، وخضوع الإنسان للشهوة ، معناه ترك التحكم فى عنانه للشيطان . والدلك حينما تبدأ الغدد الجنسية فى النضج عند الفتى أو الفتاة نشاهد منذ البداية سياجاً منيعاً وضعه المجتمع حول تحقيق هذا

الدافع ، ويزداد السياج منعه حول المرأة ؛ إذ أنها تطالب بأن تكون بكراً قبل زواجها ، أى إذا لم يمسها بشر دل هذا على عفافها ، وطهرها وشرفها ؛ وأصالة أسرتها . وهكذا تقوم التقاليد الاجتماعية على بناء شرف الفتاة على صيانة عرضها ؛ والتسليم بأن أية صلة لها بفتى إنما هى من قبيل النيل من الشرف ، والتعرض للسخرية ، والنقد الاجتماعى . ولذلك ينشأ الفتى ، والفتاة فى المجتمع وبينهما ارتباط حتمى يربط بين الجنس فى نشأته ، وبين الإحساس بالذنب . ويستمر هذا الإحساس مدة طويلة فى حياة كل من الفتى والفتاة حتى بعد فترة الزواج .

إن السياج المنيع الذى يضعه المجتمع ليحول دون تحقيق النزعة الجنسية إلا بخوض شعائر الزواج ، وباتفاقات اجتماعية ودينية ؛ لا يلقى دائماً تطويعاً عند الشباب الذى يجد صراعاً بين تحقيقه الرغبة الغريزية ، وبين تضاربها مع الوضع الاجتماعى . ولذلك فإن كل ما يرتبط بهذه الرغبة من تحقيق يتحول إلى نوع من الخيالات التى تمثل صراع الشباب فى الحياة ، والتى تستقر بحتميتها فى اللاشعور ، متحينة الفرص للتحقيق بطريقة قد يقرها المجتمع أو لا يقرها .

وكلما ازدادت أزمة الصراع بين نزعة الجسم الداخلية ، وبين السياج الخارجى ، أو العرف والتقاليد ؛ اضطر الإنسان لضغط مشاعره ، وكبتها فى اللاشعور ، أو التنفيس عنها بوسائل غير مباشرة ، تعبر عن مكنوناته . كما يحدث عادة فى إعلاء هذا الإحساس ، أو تساميه من خلال التعبير الفنى .

التعبير الفنى والنزعة المكبوتة: وحينما يستطيع الإنسان أن ينمى قدرته على التعبير بخامة ما ، فإن الدافع الجنسى قد يتغلب ويخرج من خلال

هذا التعبير بصور رمزية متنوعة . وفى الغناء تتخذ التشبيهات فى العلاقة بين الرجل والمرأة صوراً متعددة تبين صراع الحب الذى تحاول كل الظروف أن تمنعه عن التحقيق فيزداد لهيباً . وفى الفن التشكيلى تظهر الرموز المحملة بالمعانى الغريبة من أعضاء تناسل الذكر ، والأنثى بصورة واضحة فى الرسوم ، وأنواع الحفر البارز ، وبعض المخطوطات السرية ، ورسوم الجدران فى بعض الفنون القديمة . فقد وجد فى رسوم قدماء المصريين صورة واضحة لآلهة التناسل ، وفيه محاولة لتقديس العضو الذكرى الذى تتم من خلاله عملية الإخصاب ، والتكاثر ، والإبقاء على الحياة ، كما تظهر فى بعض الفنون الأخرى : كالفن الهندى ، والفن البومباى صور تمثل العملية الجنسية ، كذلك فى نماذج من أعمال بعض الفنانين الحديثين الذين يحاولون تغليف الجنس بصور شتى فى نتائجهم الفنية . ولعل رسم المرأة العارية ، وتجسيد نسبها الجمالية ، وجسمها بصورة مثيرة ، نوع من التسامى بهذا الدافع من خلال الفن .

إن الرموز التى يمكن أن تتغلف بها النزعة الجنسية هى فى الأشكال التى تتخذها هذه الرموز من داخل الصور ، أو المخطوطات ، أو الحفر ، أو ما إلى ذلك . فشكل الشمعة ، والمفتاح ، وطبلة الباب ، وبعض الفتحات التى ترسم من داخل الأجسام الصماء ، والنتوءات التى تبرز أيضاً من هذه الأجسام ، إنما هى بطريقة التداعى تحرك الإحساس الجنسى عند المشاهد . إن الفنان ، والمشاهد ، كلاهما يعيش الحياة الجنسية ، ويضمن انفعالاته أحلاماً تبين نوع الكبت الذى يعانيه من عدم تحقيق هذه

النزعة . ولذلك حينما يعطى الفنان لنفسه العنان ، ليعبر . فإن إحساساته الجنسية تخرج بطريقة لاشعورية . منعكسة فيما يقوم برسمه ، وهو إذا قصد أو لم يقصد الإحساس ، قد يتضمن نوعاً من الغموض الذى يشير إلى الظاهرة ، بطريقة مضمرة وليست صريحة ، وقد يستجيب له المشاهد دون إفصاح عن المصدر الذى يحركه .

ومما لاشك فيه أن السرياليين كانوا من أوائل الذين أعطوا الفرصة لتفتق هذا الإحساس ، بتأكيده بطريقة مضمرة فى الصور . فالأصل فى الصورة أن تخرج ولها سمات بعدية أشبه بالمسرح الواقعى . هذه شجرة خلفها منزل ، وبجانبها حظيرة ، ويستطيع الرائى أن ينتقل من الأرض الأمامية تدريجياً حتى تصعد عيناه إلى السماء فى الصورة . المنطق البصرى ينقل المسرح الخارجى بدون تغليف ، وبدون تصرف ، وهو منطق يخالف الاتجاه الذى يبرزه الفنان الحديث ، فالصورة لم تعد مسرحاً خارجياً بعلاقاته ومضمونه . إن الصورة هى اللاشعور . أى ما يستعر داخل كيان الإنسان . يخرجه الفنان مستعيراً بعض الرموز من الحياة المحيطة التى يمكنه من خلالها أن يحملها المعانى الدفينة التى تستعر فى نفسه . فى صور بيكاسو لانجد وضعاً طبيعياً للكائنات التى عبر عنها . وإنما نجد رموزاً لهذه الكائنات . بالغ فى أجزاء من أجسامها ، وثنى بعضها ، وأكد معالم للثديين ، وللأطراف ، وجمع الأجسام . جسم الرجل .. والمرأة . ورفع الأيدى . وفتح الفم ، كل ذلك بشكل يحرك الإثارة حول المعانى التى تحملها هذه الرموز . فى صورة له للثور الذى يضع رأسه فوق جسم إنسان . ويجعله يقبض بيده على شمعة منيرة . إنما يرمز بطريقة غير

مباشرة إلى عنف الرجل، وقدرته الفذة على الإخصاب . واستمرار الحياة، وخاصة حينما يزداد حجم اللهب الذى يعلو من الشمعة . وشكل الشمعة فى ذاته صورة رمزية لعضو الذكر، والقبض عليه بطريقة تحمل هذا العنف، والصراع إنما يعكس الإحساس الجنسى الكامن خلف هذه الصورة .

وفى صورة أخرى لماكس أرنست التى يسميها السابح الأعمى رسمها سنة ١٩٣٤ ، تبين التمركز فيها على ما يشبه العضو التناسلى للمرأة ، أحاطه بدوائر ، وانتشرت هذه الدوائر إلى أن تولد فيها خطوط . والخطوط تمثل تيار الماء الذى يرمز إلى الحياة .

وإذا لاحظنا اللوحة التى صورها فيكتور برونز[1] . تحت اسم (جنيى) نشاهد فيها نوعاً من الخيالات اللاشعورية . التى تشير إلى الجنس ، فاللوحة مركب من وجهين بأربع عيون ، وتداخل فى الفم ما يشبه الأنياب ، وظهر من تلاحم الجسمين ما يعبر عن ذوبان الرجل فى المرأة . وانتشار الإحساس حوى الرقبتين . واليد التى تمسك المرأة ، والشعر الأسود الذى اندمج حول الرأسين . فهى صورة رمزية لمعنى جنسى حافل بالرموز التى تبين هذا الترابط . والالتقاء بين الرجل والمرأة فى عملية توطيد لاشعورية . إنها ليست صورة فوتوغرافية . وإنما رمزية تحمل تلك الملامح التى تمثل هذا الصراع المكبوت .

وقد لاتظهر الرموز بصورة واضحة لتجمع بين الدلائل التى تشير إلى أعضاء التناسل . حتى فى الصور التى تقوم على الشخبطة أو على ميوعة خامة التصوير . فإن تجمع الخامة وترسبها فى أماكن. وانفرادها

(١) Victor Bruner

وفصلها فى أماكن أخرى يوحى فى حد ذاته بالترابطات الجنسية حينما تظهر معالم كالشفتين . أو أعضاء التناسل . أو السرة . أو حلمتى الثديين . أو ما إلى ذلك .

إيضاحات أكثر للمعنى الجنسى فى الصور السريالية: ومن الغريب أن المعنى الجنسى يأخذ صوراً لاحصر لها فى التعبيرات السريالية ، فحتى لو جزئ الجسم البشرى إلى أطراف منفصولة بعضها عن بعض . فمجرد التأكيد على التحامات تنطوى على ثقوب أو فجوات ، أو على مضايق ، كل هذا يحمل معه المعنى الجنسى كما هو الحال فى صورة هانز بلمار[1] ، التى صنعها من الخشب . والمعادن . والورق ، إذ أن فكرة وجود شكل كروى . ومتنوع الأحجام . وفى أحد هذه الأشكال فجوة قائمة داخل صورة الكرة بجانب الأطراف المختلفة . كل ذلك دلائل للإحساس الجنسى المرتبط بأطراف المرأة ، وجسدها . فى صورة جديدة أعيد تركيبها . ولعل الصور التى توضحها أعمال هانز بلمار الألمانى ، تحمل دلائل كثيرة للمفكر الفرويدى عن الجنس ، وهو من الفنانين الألمان الذين عاشوا فى برلين ، وزاروا باريس . وارتبطوا بالحركة السريالية . وتعتبر لعبه الفريدة خيالا تعبيريًّا سرياليًّا . وخاصة عندما استطاع أن يجمع أشكالا للمانيكان مع بعض الملابس ، جمع فيها لتركيبات مختلفة من الخشب ، وهياكل المعادن ، وأنواع الصدف ، والجبس ، والورق ، ولصق بها الكور ، جعلت الأجسام داخل الشكل تلتحم بصور مثيرة

(١) Hanz Belmer

تحمل العنف ، كما لو كانت قد تحطمت إلى أشلاء ، كان يطلق عليها « بوبى »[١] شكل (٣٠) . وأنتج لوحته « آلة الطلق »[٢] عام ١٩٣٧ ، مستخدماً الخشب والمعدن، وعجينة ورق الجرائد . واللوحة تثير خيالا يمثل الوساوس التي كان يعانيها طوال حياته . والتي عبرت عن نزعته الجنسية بنوع من الخيال الهازى . حينما ربط الأطراف بعضها مع بعض بعدد من الطرق المتعددة المثيرة .

وكل ما حاوله الفنان فى لوحته الأخيرة . أنه استطاع أن يحمل الأشكال الكروية مفازات تثير فكر المتفرج . نحو شفتى المرأة، وأردافها وثدييها .

منبع السريالية : وهذا الفيض من الخيالات الذى أكده السرياليون ، له ارتباط وثيق بالتحرر الفكرى الإنسانى : اجتماعياً ، وسياسياً ، فى القرن العشرين . بل أكثر من ذلك . نمو قدرة هذا الإنسان على مجابهة نفسه بغرائزه . ومشكلاته الفردية . وبخاصة ما يتعلق منها بالدافع الجنسى . فمواجهة الفنان لمشكل الجنس بصورة إباحية . وعرض هذه الصور فى المعارض ، لم يكن لينتج فى القرن العشرين . إلا إذا كانت له بوادر مهدت الطريق لهذا التعبير الطليق . الذى كشف عن الإنسان ومكنوناته . فمن أهم العوامل التى ساعدت على بروز هذه النزعة ، ظهور علم النفس التحليلى . بزعامة العلامة « فرويد »[٣] وزملائه الآخرين

---

(١) poupée

(٢) The machine gunners

(٣) Sigmund Freud

أمثال : « يونج[١] » . « وأدلر[٢] » . الأمر الذى كشف للناس عن معرفة جديدة بالجنس ، وبين أثر عوامل الكبت فى التأثير على الشخصية ، بحيث إن الفنانين حينما اكتسبوا هذه الثقافة ، التى تنتمى إلى القرن العشرين ، أسهموا بدورهم فى إعطاء صورة ملموسة لهذه الفلسفة بالأفكار التشكيلية ، وكانت الدادا من أولى الحركات التى مهدت لذلك .

نزعة الدادا[٣]: ظهرت هذه النزعة فى أوربا بعد الحرب العالمية الأولى ، التى حطمت كثيراً من المعايير الشائعة ، والأخلاقيات المتداولة فى المجتمع . إذ أن الجنود العائدين من الحرب . وقد كان كل ما أمامهم ، تحطيماً وتخريباً ، وسفكاً ودماراً ، ونوعاً من الوحشية ، وهدماً لكل القيم ، جاءوا بعد هذا ليسألوا أنفسهم عن معنى الحياة ، ولماذا يعيشون ، وأى القيم يدينون بها ؟ أسئلة تثار بعد أن تفتتت القيم التقليدية نتيجة للحرب العالمية الأولى . كان لابد لهذا التساؤل من أن يخلق معه نزعة هجومية على كل ما هو تقليدى فى الفن . فكون أحد الفنانين يرسم صورة الموناليزا ، ويضع لها شارباً ، ما هو إلا تعبير صارخ عن أن الجمال التقليدى ، والكلاسيكية المعترف بها ، والمثل الأعلى للفن والجمال ، لم تعد المقاييس التى يجب أن نتقيد بها . بل لابد أن تكون هناك معايير جديدة تساير التطور ، وتخلق جمالا يتفق مع روح العصر ، وفلسفته ، لا جمالا تقليدياً يتقيد بإطار عصر سابق .

(١) Carl Jung (٢) A. Adler (٣) Dada

ولم تأخذ القيم التشكيلية فى فن الدادا . وفى السريالية[١] . مكاناً هاماً. فتلك القيم كان ينظر إليها كعوامل مساعدة فى عملية الاتصال، أى نقل الأفكار من الصورة إلى المتفرج، ولم تكن الناحية التشكيلية ينظر إليها على أن لها قيمة فى حد ذاتها . كما أن نزعة الدادا كان لها اتصال بحركات أخرى من الفلسفة . وعلم النفس . والشعر ، والسياسة ، بحيث إن الفن الذى كانت تتزعمه هذه الأنشطة ، ما هو إلا فن يختلف فى مثاليته عن الفن الذى كان شائعاً حينئذ . وفى الوقت الذى كانت النزعة التجريدية الحديثة فى الفن توضح مغزى معيناً فى التصوير تساير إلى حد ما الفكر الفنى ، كان رد الفعل الدادوى فى تحطيم كل ما هو مفهوم عن الفن الشائع . وكما يؤكد هذا تريستان تزارا[٢]، فى أن مكانة الفن تؤكد حركة الحياة . وتقاس بها .

بعد ذلك أكد « أندريا بريتون[٣]» . أن ضرورة التحول فى الحياة تحتاج إلى شئ أكثر من مجرد عجينة التصوير التى توضع فوق قماش اللوحة ، وقد قامت الدادا والسريالية بخلق اتجاهات للحياة . وبخاصة فى حالة السريالية ، فقد كانت هذه الاتجاهات متمشية مع الفلسفات ، قابلة للفهم . وقد أكدت النزعتان أنشطة من خلال الفنون التشكيلية ، تختلف كلية عن الطرز التى كانت شائعة . فقد كانت التأثيرية ، والتكعيبية ، من الاتجاهات الظاهرة والواضحة المعالم ؛ لكن الدادا ،

---

(١) Surrealism　　(٢) Tristan tzara

(٣) André Breton

والسريالية ، كانتا متوافقتين في نوع الفن الذى كانا يزاولانه . فبالنسبة للدادا ، كان يجب أن نفهم عمل الفنان « دوشامب[1] » ، والفنان « آرب[2] » ، وفى السريالية ، كان لابد أن نفهم أعمال : « ميرو[3] » ، « ودالى[4] » . ولكنهما أكثر تعقيداً ، ولم يكن التضارب مقبولا . فمن اليسير أن نميز فى الدادا والسريالية مضامين ذاتية تمثل طراز هذين الفنين ، ومميزات خاصة تعطى الطابع العام للنزعتين .

استطاعت نزعة الدادا أن تأخذ طريقها فى زيورخ عام ١٩١٦ ، لكن نجاحها الوقتى ، وبروز اسمها ، جعلا من اتجاهاتها وأنشطتها شيئاً متطايراً فى الهواء لسنوات عدة ، قد ترجع إلى عام ١٩١٢ ، إذ حاولت هذه النزعة أن تبرز فى عدد من المدن الرئيسية : فى أوربا ، وفى مدينة نيويورك ، مستخدمة أساليب ميكانيكية .

وفى خضم الحرب العالمية الأولى ، لم يكن للدادا نصيب من الفرص يؤكد ظهورها ، وفى بواكير العشرينات ، كان على هذه النزعة أن تحل نفسها ، وفى عام ١٩٢٤ ، كل ما تبقى منها وجد فرصة ليهضم فى السريالية ، التى كانت حركتها لها برنامج ، بدأ شكله الرسمى بوثيقة منشورة ظهرت فى باريس هذا العام . ولقد استطاعت السريالية أن تعيش وتجابه أزمات عدة بين الحربين العالميتين ، وكذلك فى منفاها فى أمريكا إبان الحرب العالمية الثانية .

---

(١) M. Duchamp (٢) H. Arp

(٣) J. Miro (٤) S. Dali

وانتشار الدادا بما كانت تحمله من سخرية ، لم يكن من المستطاع فصله عن الحرب العالمية الأولى التى كانت تمثل إفلاس الفكر البرجوازى ، الذى كان يعيش فى القرن التاسع عشر . كان المنطق يستخدم لتبرير عملية القتل ، وتسخير الملايين ، مما أثار ثورة بعض الناس من ذوى الحساسية (إن بداية الدادا - كما يقول تزارا ، لم تكن بداية الفن ، ولكن بداية السقم) . إن المجتمع البرجوازى كان من الممكن أن يحطم نفسه تدريجيًّا ، لكن نهايته كان من المحتمل أن يعجَّل بها ، كما أحس بذلك الداديون عن طريق مهاجمة ما تبقى من وعودها السابقة ، وما كانوا يحملونه من أوجه خلاف حول المستقبل ، إلا أنهم كانوا متفقين على أن المستقبل لابد أن يبنى على حياة يستطاع فهمها بشكل أفضل ، وتحتضن اللامعقول فى السلوك الإنسانى .

فالدادا ، كما يقول « چين آرب » ، رغبت أن تحطم مجالات التعقل التى كانت موجودة ، وتكتشف نظاما لامعقولا . وفى قلب الدادا ، نجد أن النشاط الخيِّر أو المتناقض كان يبغى أن يكشف تلقائيًّا العقائد التى لا ترتبط بنظام ، وتختلف فى جملتها عن كل الأفكار التقليدية . وحين قال « بريتون » عن العمل السريالى الأكثر بساطة ، إنه نزول إلى الشارع ، وإطلاق النار بدون تمييز على حشود الناس ، فقد كان يشير إلى رأى اثنين من أبطال الدادا : « آرثر كرافان »[1] ، الذى ذهب إلى قاعة

Arthur Cravan (١)

جمعية العلماء ومعه مسدس أطلقه بلا تمييز . « وجاك فاشيه[1] » ، الذى حضر حفلا لأبولون وهو متدثر فى حلة ضابط إنجليزى ، واستطاع أن يخلق فوضى أثناء الاستراحة . حين هدد الجمهور بأنه سيطلق النار عليهم . كان فاشيه من رجال الدادا الذين كانوا ينقدون ما وصلت إليه حالة العالم بمضض . فإذا حق أن تطلق النار على إنسان لأنه يرتدى زياً ألمانياً ، فأخطر من ذلك توسيع تطبيق المبدأ على كل حالة ديكتاتورية جامدة .

لم يكن كل الداديين من النوع المتطرف . ولكن كما يعتقد تزارا . كل منهم كان يحمل طاقة مسدس ، وله تأثيره بطريقة أو بأخرى على مختلف الفنون . ومع وجود الاتجاهات التلقائية للحركة . لم تخل الدادية من بعض البرنامج . فقد كانت هناك ممارسات للدادا بعد الحرب العالمية الثانية . وكانت قيمة الفن فى النشاط الذى يبذل لإنتاج الفن ذاته . أكثر من الاهتمام بالنتيجة النهائية . لهذا يتبين لنا منطق الممارسة التى اتجه إليه پيكابيا[2] وهو يرسم . فكلما اختط خطاً . قام بريتون بمسحه . وپيكابيا يأخذ طريقه فى استكمال الرسم .

وكانت مساهمة الدادا الإيجابية متغيرة من مركز إلى آخر . برغم توافر بعض النقط المشتركة . إن معظم الداديين يميلون إلى ثقافة الطبقة المتوسطة . أما السرياليون فقد تقبلوا نهاية العالم التى منحها البرجوازيون ، وكانوا أكثر اهتماماً بما سيأتى بعد ذلك ، كما كانوا يستبدلون بالفوضوية

(١) Jacques Vaché (٢) F. Picabia

الدادية نشاطاً أكثر بنائية واتفاقاً من الناحية الجماعية . و بمساعدة نظرية فرويد ، تمكنوا من أن يبوّبوا اهتمامات الدادا على أنها اهتمامات غير عقلية . ومن خلال الوسط السياسي الذي كان يبشر بعالم جديد له شكل أفضل ، كان يتحقق بطرق مختلفة هدف السيرياليين للمعرفة الذاتية ، من ذلك : الطريقة الأوتوماتية[1] ، وترجمة الأحلام التي كانوا يحلمون بها . كما كانوا يرون أن الفن يمكن أن يكون له قيمة ، إذا استطاع أن يستغل هذين الاتجاهين للإفصاح عن النفس[2] .

إن الفن لا يمكن أن ينتج إلا من الفن ذاته ، ومهما كانت فلسفة الفنان ، وعقيدته ، واهتماماته ، فيتحتم أن يبدأ بنوع من التحديد لماهية الفن . لذلك دار حوار بين السرياليين والداديين حول نوع الفن الذي يرتضونه وكان يسبق وقته . إن الاتجاه المضاد للفن الذي خلقته الدادا وتزعمه طلائع أمثال : « مارسيل دوشامب » ، « وفرانسيس پيكابيا » يبدو أنه رفض من أول نظرة كل النتائج المحتملة للتصوير الحديث الذي كان سائداً في مطلع الحرب العالمية الأولى . لكن هذا الاتجاه المضاد للفن الذي قاده الداديون والسرياليون كان يعتمد منذ البداية على الفن الخالص ، تلك الفكرة التي كانوا لاشعورياً يثورون ضدها .

وفكرة الفن الخالص التي ادعى الداديون معارضتها ، ظهرت لهم وكأنها غير قادرة على مجابهة عالم يحس بحاجته إلى التغيير ، فقد فاجأتهم

(١) automatism (٢) revelations

الفكرة على أنها ثورية منعزلة فى اتجاهاتها الجمالية. فالداديون رأوا أنه من الضرورى الثورة ضد الفن . لأنهم كانوا يرون فيها صمام الأمان الأخلاقى . وكان الاتجاه المضاد للفن . اتجاهاً مضاداً للتكعيبية، ورفضاً للتقليد المنبعث من سيزان . الذى كانت صورته التى صورها پيكابيا . عبارة عن توليف بارز لقرد . وعلى الرغم من هذه الثورة التى كان يتزعمها الداديون . فهم فى الحقيقة لم يكونوا ضد الفن ذاته . بقدر ما كانوا ضد فكرة الفن الخالص . ويعتبر « مارسيل دوشامب » الرائد الأول لحركة الدادا . فنى الوقت الذى بدأ التصوير يمثل عقيدة عميقة كطريق للحياة ، استطاع دوشامب أن يترك الفن فى عز نجاحه على أنه ليس هدفاً يمكن أن يملأ حياته بأسرها . ولما كان دوشامب قد ظهر فى إطار تكعيبى للتصوير الباريسى عام ١٩٢٢ . فقد ضحى بألوانه . وفرشه . ولوحاته . ليخلق حركة مضادة للفن . مضادة للأشياء المصنوعة . وللصور فوق الزجاج . فى عام ١٩٢٠ . أصبح مهندساً . وبعد ذلك بثلاث سنوات انتقل إلى المعاش . إلى حياة الشطرنج . وكان يستثار من حين لآخر ليخلق ماكينات حديدية . ويصمم قاعات للمعروضات السريالية .

وفى عام ١٩١٢ كانت النزعة التكعيبية التحليلية تسير فى أبحاثها نحو التجريد الكامل . لكن على الرغم من أن اتجاه دوشامب فى تصويره حينئذ . ما زال يبقى على السطوح المجزأة . وعلى البالتة الشفافة لهذا الطراز ، كانت صوره تتجه نحو بلبلة وصفية . يقول دوشامب : « إننى كنت مهتماً بالأفكار . ولم يكن اهتمامى بالنتائج البصرية وحدها . وكنت أرغب فى وضع التصوير مرة ثانية فى خدمة العقل . بذلك تعتبر صورى

مادة فكرية وأدبية . كنت أحاول فى الحقيقة أن أكون نفسى بقدر طاقتى ، بعيداً عن التصوير السار الذى يجذب النظر مادياً ، إذ أن الصورة المثيرة ملمسياً تنال تقديراً أكبر » .

لم تكن صورة دوشامب المشهورة : « امرأة تنزل الدرج » ذات صفات أصيلة . ولاتعتبر دادوية فى طابعها ، كما كان ينتظر من عمله ، الذى كان يوصف بأنه تمثيل استاتيكى للحركة . ما زال يتضمن تحليلا تكعيبياً بوجه عام ، مبنى على قاموس يستخدم فى السينما ، كما هو الحال فى المستقبلية الإيطالية. فهو يتضمن اختراعاً أدبياً أكثر منه تشكيلياً ، وعلى ذلك فإن تنظيم لوحته : « عارية تنزل الدرج » شكل(٣١) قد أوصله إلى مبدأ آخر حاول أن يمارسه فى صوره التى أنتجها بعد ذلك ، وهو مبدأ « الترسيب[١] » ، كمبدأ معارض للتجريد[٢] الذى يختلط مع الترسيب فى أحيان كثيرة . «(رسب ، رسب ، رسب) كان هذا سمو فكرى» . استطرد دوشامب . « ولكن منهجى أن أحاول فى نفس الوقت الاتجاه إلى الداخل .

ولقد استطعت أن أحس بأن الفنان يمكنه استخدام كل شىء نقطة بداية . فأى رمز تقليدى أو غير تقليدى . يستخدم ليقول من خلاله ما يود أن يقوله . ولكن بالنسبة للترسيب . فلا يمكننى القول إنه تصوير تجريدى» . وعلى ذلك فإن مشكلة دوشامب أصبحت الآن تتلخص فى كيفية استخدام لغة الرمزية الجديدة . لتصوير درامات الخبرة اللامرئية . كانت لوحته المسماة : « المرور من البكارة إلى الزواج[٣]» شكل (٣٢)

(١) condensation   (٢) abstraction

(٣) "The Passage from Virgin to Bride"

من الصور المبكرة التي توحي بالتحقق التشكيلي لحدث داخلي . لهذا فإن تحول التكعيبية التحليلية أصبح الآن موجهاً في اتجاه عضوي . وميكانيكي . كما أن الألوان كانت مؤكسدة بلون محسر مناسب . أشبه بلون البشرة . أما بروز فكرة البكر العذراء . فقد عبر عنها من خلال ميكانيزم بيولوجي نفساني . وهو ترجمة ذاتية للوصف الموضوعي للحركة في المرأة العارية . وكلمة المرور[1] في عنوان الصورة . يمثل تورية . وهو المعنى الذي يفرق الزوجة من العذراء .

والأشكال التي تبدو ميكانيكية في صورة : « المرور من العذراء إلى العروس » . وكذا صورة : « العروس » . موضحة في شكل (٣٢) . ما زلنا نرى فيهما الناحية الخيالية . لكن في ربيع عام ١٩١٣ ، تسلطت على دوشامب الفكرة الحقيقية للماكينة . فأثرت في طرازه أيما تأثير . وفي أحد الأيام ، كما يقول ، رأى في نافذة أحد المحلات ، مطحناً للشيكولاتة في حالة حركة . وقد أثر عليه هذا المنظر لدرجة أنه اتخذ من هذه الماكينة نقطة بداية .

وقد حقق دوشامب صورة مطحن الشيكولاتة بخامة الزيت على القماش . وهي تختلف عن أشكاله السابقة بما تتميز به من دراسة في المنظور . اعتمد فيها على الموضوع الحقيقي . وعلى الرغم من اتجاه « دالي » بعد ذلك ، ويوضح اعتماده في التصوير على خداع البصر من الزاوية الأكاديمية . وما أثاره ذلك من تضاد للفن . فإن دوشامب لم يكن مقتنعاً بتصويره طاحونه الشيكولاتة . لأنها مازالت

Passage (1)

محملة بكل الميراث التقليدى الجمالى . وهى بالضرورة لابد أن تثير نوعاً من خداع البصر لرؤية جسم من ثلاثة أبعاد ، على سطح ذى بعدين .

ولم يكن هناك مهرب من الجماليات التى يمكن أن تستغل أو تحدد من المجال نفسه الذى ينبع منه فن التصوير ، وكان الحل المنطقى هو استبدال صورة الجسم بأصل الجسم ذاته . وعلى ذلك ، فى عام ١٩١٣ عرض دوشامب عمله : « عجلة دراجة فوق مقعد » (شكل ٣٤) فنزع العجلة من وضعها الحقيقى ، ووضعها فى مجال جديد ، ليحقق غرضه ، وكان هذا التصرف مثيراً للانتباه ، لأن العجلة حين تدار لاتحقق غرضاً طبيعياً كما هو مألوف ، فهى تدار لذات الدوران . وهذا التصرف المثير كان لشىء جديد بالنسبة لدوشامب ، كان يصفه بأنه البعد الرابع . وكان يقول : « إذا كان للشىء بعدان ، وهو فى نفس الوقت انعكاس لشىء ذى ثلاثة أبعاد ، فإن الجسم ذا الثلاثة الأبعاد لابد أن يكون انعكاساً لشىء ذى أربعة أبعاد . لهذا فإن أى عنصر وسيط يمكن أن يكون من ضمن محتوياته ؛ إمكانية التبصر فى هذا البعد الرابع » .

إن عملية الإبدال ، أو تغير الترابط ، الذى ظهر فى الأجسام المصنوعة ، واستخداماتها فى الحركة السريالية ، كان مرتبطاً باتجاهات الشعراء السرياليين فى محاولاتهم لتحرير المعانى المختلفة فى طيات الكلمات . وقد تمكن دوشامب من أن يلعب على نفس المعانى المختفية فى صورته « لماذا لانعطى » التى وضع فيها قفص عصفور ، ممتلئاً بخرط من السكر ، وبه ترمومتر وعظمة ، وعندما يرفع القفص ، فإن المتفرج

يكتشف أن قطع السكر ما هي إلا قطع من الرخام الأبيض . صنعت بنفس الشكل حينئذ يعتبر دوشامب قد اهتم بفكرة من الخداع البصرى . وذلك لخلقه التضارب فى الإدراك للذين لديهم الرؤية المضادة للفن . وبنفس فكرة الخداع البصرى . صور دوشامب الموناليزا وفوق شفتيها شارب عام ١٩١٩ (شكل ٣٥) . وهى تعطى للمتفرج فكرة اللغز الذى يحتمل أنه يشير فيه إلى إيضاح الابتسامة الغامضة لموناليزا . وعندما أضاف دوشامب اللحية . والشارب . فإنه لم يكن غارقاً فيما كان يغرق فيه الداديون من ثورة ضد الفن الكلاسيكى الكبير . وإنما كان برسمه يشير إلى نوع من الغموض الجنسى . فى حياة ليوناردو . وفى عمله . كما يوضح الثنائية التى خلقها مان راى[1] حينما رسم الصورة (شكل ٣٦) لمارسيل دوشامب يتدثر فى زى امرأة . هى روز سيلافى[2] وهو بذلك يخلق شخصيتين . إحداهما مختلفة .

لم تكن الأشياء المصنوعة بالنسبة لدوشامب لها اهتمام جمالى . فهذا الوقت شجع الاتجاه ضد الناحية الجمالية . على الرغم مما يغالى فيه مذرول[3] حين يقول : « إن لوحة بوتيك راك عام ١٩١٤ . تمثل نحتاً على مستوى رفيع . والحقيقة أن النحت لاينفصل كلية عن العالم الموضوعى . مثلما يحدث فى حالة الصورة . ويسهل فى النحت إدراك البعد الثالث . والسؤال فيما إذا كانت الأشياء المصنوعة تعتبر فناً . أم

(١) Man Ray (٢) Rrose Selavy

(٣) Robert Motherwell

يتوقف ذلك على إدراك الرائى . ولم يستمر دوشامب طويلا فى هذا الاتجاه .

وعلى الرغم من ذلك . فإن نزعة استخدام الأشياء المصنوعة وإبرازها فى حركة . كان لها تأثيرات متعددة . غير محدودة . وخاصة حينما ارتبطت برسوم المنظور . التى استعين بها فى عمل بعض الصور على الزجاج . لتساعد فى إبراز الخداع فى الإحساس بإدراك فراغ الحجرة ، وهى تبدو كما لو كانت أشعة إكس الخارقة قد استطاعت أن تكشف بعض الأشياء من الحقيقة وتبرزها للعيان .

واستطاع دوشامب عام ١٩١٨ أن يرسم صورة زيتية أسماها : « التم[1] » . وهى تحتوى على : زجاجة غسيل فرش . ودبابيس ، وعجلة . ويد تشير إلى اتجاه معين . وكلها مؤسسة على استخدام حيل المنظور فى اتجاهات مختلفة كبا كورة لخداعات البصر . وتدرج دوشامب فى الاتجاهات المضادة للفن إلى صور المهندس عام ١٩٢٠ ، حينما توقف عن إنتاج صور الآلات وبدأ يخلق آلات حقيقية . واستمرت هذه النزعة الدادوية لتمثيل اللافائدة فى الأجسام . وكان دوشامب مهتماً بالحركة . وكان يعشقها . وتعتبر لوحة « امرأة تنزل الدرج » . محاولة عن طريق السرد السيا توغرافى مطبقاً فى حالة الفن . وهو كمهندس استطاع أن يتوغل فى الحركة المرتبطة بالآلات فى ذاتها . وقد كانت ماكيناته تتضمن جانبين : أحدهما بصرى . والآخر ميكانيكى .

وكان دوشامب صديقاً لفرانسيس پيكابيا الذى استطاع

---

(١) Tum

بتعاونه معه أن يحدثا تأثيراً جديداً على الطراز الميكانيكى . وقد كان پيكابيا طوال حياته يسخر من التزوير حتى جاء إلى نيويورك . وزار معرض القوات المسلحة[1] فى فبراير عام ١٩١٣ ، ولم يكن فى عمله ما يشير إلى أى اتجاه خيالى يتعلق بمستقبل إنتاجه . ولقد كان پيكابيا مثل دوشامب ، يعمل فى إطار تكعيبى ، ولكن بطريقة أقل حنكة . وقد سجل پيكابيا استجاباته الأولى من خلال رحلته إلى أمريكا . قائلا إن المصورين يجب أن يضعوا على قماش التصوير ، لاصور الأشياء التى رسموها ، بل الانفعالات التى تنتج فى عقولنا نتيجة ما تستثيره هذه العناصر . وكتب بعد ذلك يقول : « إن محتويات الأشياء لايمكن أن يعبر عنها بطريقة بصرية خالصة ، ويجب أن تكتشف كلغة تستطيع أن تعبر عن الشىء الموضوعى ، الذى يتضمنه الانفعال الذاتى . وقد كانت التكعيبية امتداداً للحركة التأثيرية البعدية التى قبلت الطبيعة كنقطة بداية » .

وصورة پيكابيا عن القرد (شكل ٣٨) التى لقبها بصورة « سيزان » ، لم يكن القصد منها السخرية من سيزان ذاته ، بقدر ما كانت محاولة للفت النظر إلى أن تصوير سيزان ، ما هو إلا تصوير وضع هذا الأخير كخلف لسلف من المصورين الكبار ، الذين اعتنقوا النزعة الطبيعية . كان پيكابيا يبغى البحث عن نوع من الفن وليد الخيال : « إننا نريد أن نخلق شيئاً جديداً » ، هكذا قال پيكابيا ، « شيئاً لم يره أحد من قبل » .

---

(١) Armory Show

ولكن الرموز التى تعبر عن هذه النظرة الجديدة ، موضوعية الذاتية ، يتحتم أن تستخلص . إن لم يكن من الطبيعة بصورة مباشرة ، فعلى الأقل من العالم المرئى . وحينئذ يظهر التضارب فى تحقيق الفكرة ومايثار حولها من أفكار مهتزة تتعلق بالتكنولوجيا . فقد تأثر پيكابيا كثيراً بمدينة نيويورك . وبالعمارة . والآلات ، وكوبرى كوينزكورد . وبعد ذلك بعامين جاء دوشامب إلى مدينة نيويورك . وكان يصف الكبارى والأنفاق على أنها من أحسن الفنون التى أنتجتها أمريكا ،وبعدها كان هو وپيكابيا يعملان أعمالا تتسم بطرازهما الميكانيكى .

وتعتبر الفترة من عام١٩١٥إلىعام١٩١٧ من أفضل ما أنتجه پيكابيا عن صور الآلات .لكن الانتقالمن الفترة الميكانيكية إلى فترة الخيال، ظهر بعد معرض القوات المسلحة . الذى خدم كثيراً المصور الأمريكى « مانراى » . وبعد ذلك بسنتين . وعندما وطد مان راى صداقته بدوشامب وپيكابيا . استطاع أن ينقل الاتجاه التركيبى إلى الخيالى . كما استطاع أيضاً أن ينتج مجموعة من الصور على طريقة التوليف بالأوراق . متأثراً بالنزعة التكعيبية . ويظهر فى لوحته(شكل ٣٧) ، الراقصة والحبل الذى يتبع ظلها . وكيف استطاع مان راى أن يجمع شكل صورة متكررة لشخصية الراقصة . بجسمها . وأطرافها . ونرى الرقص فى أوضاع مختلفة . وعلى طريقة دوشامب حاول أن يمثل الحبل ست مرات . موضحاً شكلا أقرب إلى الأرابسك . الذى يربط بين الظلال التى صنعت بألوان وأشكال مجردة .

وقد استطاع مان راى أن يبتعـد قليلا عن التصوير بمعنـاه

التقليدى . الذى كان يستخدم فيه التوليف بالورق . ومنذ عام ١٩١٧ حتى نهاية فترة الدادا ، كان مانراى من صناع الأشياء ، واكتشف طرقاً جديدة لتصويرها فى شكل يحمل قدراً من الخيال . وقد كان لمانراى بعض الأفكار التى ظهرت مع فكرة عرض الآلات على ما هى عليه ، بما يضيفه من خيال خاص بها ، كما هو الحال فى (شكل ٣٩) ، الذى يمثل مكواة ، أضيف إليها مسامير ، وهى فكرة مضادة لاستخدام السطح الأملس . كما عرض بعض الأجسام التى كساها بخيش ، وطواها بالحبال . لتوحى بأفكار عديدة .

السريالية واللاشعور : وهكذا يتبين لنا مما سبق ، أن المدرسة السريالية مهدت الطريق لكثير من الأفكار ، وبخاصة عندما بدأت ثورتها المضادة ضد الفن التقليدى الشائع ، والذى يجعل من الحقيقة المرئية أساساً للتعبير . وحتى فى حالة التكعيبية كما رأينا ، فرغم الثورة التى قامت بها ضد ما كان سائداً قبلها ، إلا أنها لم تغفل فى الحقيقة العامل البصرى . فهى تبدأ بأجسام ملموسة ، تتحول تحت تحليل الفنان إلى أشكال هندسية ، يشف بعضها عن البعض الآخر فى قالب معمارى ، فى وضع مسطح أو مجسم .

لكن الحركة السريالية . وقد ولدت فى ظروف الحروب العالمية ، كان الإنسان فيها يحس باليأس والمرارة من كل الأوضاع التقليدية . كان لابد من بروز مغزى جديد لفن يستطيع أن يعوض الإنسان عما فقده من حرية . ويحقق له كثيراً من أحلامه التى تصطدم بواقع الحياة المتزمت . لذلك فإن السريالية كانت مدخلا ناجحاً لبعث الخيال . الذى يتميز به الأطفال فى السن الصغيرة . بعثه إلى الوجود

بأفكار كثيرة ، وخيالات متعددة ، وهلوسة لاحصر لها ، من النوع الذى يعانيه الفنان كإنسان مثل غيره من الناس ، حتى وإن لم يستطيعوا التعبير بأدوات الفن ، كما هو الحال مع الفنانين .

وما يهمنا فى الحقيقة فى هذا المجال ، أن السريالية كانت فى واقع الأمر انطلاقة مضادة للتزمت الاجتماعى الممثل فى الفن التقليدى ، فمجرد أن يضع فنان شارباً على الموناليزا ويعرضها على هذا النحو ، فى الحقيقة يريد أن يسخر من القواعد والأصول التقليدية . ويعلن سخريته للناس . فوضع الشارب على موناليزا ، تكسير للقواعد الكلاسيكية ، وفى نفس الوقت تحطيم للأخلاق المرتبطة بالمثالية الجمالية التى تخضع لها موناليزا ، ثم إن اهتمام السريالية بما هو مختبئ فى اللاشعور ، أدى بطبيعة الحال إلى محاولة غير مباشرة لتحرير الفرد من مكبوتاته ، بل ومن سجنه الاجتماعى الذى ورثه منذ طفولته ، وما يرتبط به من معايير للجمال ، والقيم ، والسلوك ، بوجه عام .

فالسريالية طفرة من ناحية التطور التاريخى للفن ، لأنها فى الحقيقة حاولت أن تعين الفنان على أن يواجه نفسه ، ويخرج من لاشعوره ، وبطريق غير مباشر ، أغلب الأفكار والوساوس التى تقلق مضجعه ، وحينما يفعل ذلك ، فإنه يعيد الاتزان لنفسه . ورب متسائل يقول : إن السريالية تهتم بالناحية الفردية ، وهى بالتالى لاتصل إلى فن عام يجد استجابة عند الجماهير . فإذا ترك كل فنان ليبدى ما يقلقه ، كان معنى هذا أننا سنرى طوال الوقت رموزاً وأشكالا ليس لها دلائل . إلا إذا حللنا شخصية الفنان ، واستطعنا أن نضع إصبعنا على عوامل القلق

المسببة للصراعات اللاشعورية التى يحتجزها لنفسه . وتخرج ملحة دون أن يشعر بها من خلال تعبيره فى التصوير . أو النحت ، أو أية خامة أخرى .

لكن التحليل النفسى ، رغم أنه قد أبرز لنا أهمية العامل الفردى فى دراسة الشخصية وتحليلها للوصول إلى منبع الشك والألم . إلا أن « يونج » قد استطاع أن يوضح لنا مفهوماً لما أسماه « اللاشعور الجماعى » . وتفكيره يهمنا فى هذا المجال . إذ أن الفنان رغم أنه يكشف عن شىء شخصى فى أعماله ، إلا أن ما يعانيه فى الطبيعة كإنسان يصور موقفاً لما يمكن أن يعانيه غيره من البشر فى نفس الظروف التى يمر بها . وعلى ذلك نجد أن الفنان إذا نجح فى تعبيره بحيث استطاع غيره من الناس أن يستجيب لهذا التعبير . فمعنى هذا أن ذلك التعبير قد نجح فى أن ينتقل من المشكل الشخصى العابر . والشخصية المصادفة . إلى مشكل عام يستطيع عدد من الناس الاستجابة له ، والإحساس به ، ورؤيته ، والانفعال بالرؤية .

وعلى هذا الأساس ، فإن الفنان السريالى الناجح قد يوقظ لنا من لاشعوره شيئاً جماعياً مثيراً . وفى الحقيقة إن المتفرج لا يستجيب فقط للموضوع الجوهرى الذى يعبر عنه الفنان . أو للترابطات التى تثار حول هذا الموضوع الجوهرى ، أو للتنغيم الجماعية البنائية التى يتم بها التعبير . بل هناك شىء بالنسبة للتعبير الفنى بوجه عام جدير بالملاحظة والاهتمام ، وهو أن أى شكل يرسمه الفنان قد يكون له معنى على درجة عميقة ، أو سطحية . حسب خبرة الفنان . وبمقدار تعايشه مع هذا الموضوع منذ

وقت مبكر . قد يرجع إلى طفولته الأولى .

وعندما يتخذ فنان معين ، الحصان موضوعاً لتعبيره ، فالمتوقع أن هذا التعبير سيختلف عند هذا الفنان عن الحصان عند غيره من الفنانين. وسيكون الحصان فى كل تعبير موضع إثارة على الجمهور الذى يراه . وبدون البحث المستفيض فى أسباب الإثارة . فإن النتيجة الحتمية أن هناك عملاً يحتوى على موضوع الحصان يثير الجمهور ، أكثر من عمل فنى آخر يحتوى على نفس الموضوع ، لفنان مختلف . وحتى إذا كان للفنان مجموعة من الأعمال الفنية تتضمن موضوع الحصان ، فليس من المتوقع أن تكون كلها على درجة واحدة من الفاعلية . بحيث تستطيع أن تستحوذ اهتمام الجمهور بنفس الدرجة .

فالفنان يمر دائماً بلحظات من الامتلاء والإفراغ . وقد تزداد شحنته الانفعالية نحو موضوع معين فى وقت ما ، وقد يفتر هذا الشعور فى وقت آخر . لكن الفنان عموماً حين يبدأ عملا وهو مشحون بقوة انفعالية ، فإنه ما إن يضع خطوطه على اللوحة ، حتى تبدأ عملية تفاعل مستمرة بينه وبين كل لمسة . وكل خط أو مساحة يضعهما على اللوحة ، حتى إنه طوال عملية الخلق يتم صراع بينه وبين الأشكال المختلفة ، وتمر الصورة فى مراحل متعددة قبل أن تنتهى ، وهذه المراحل توضح حقائق كثيرة تهم أى محلل للعملية الفنية .

فالأفكار التى يبدأ بها الفنان ، تختلف عن النهايات التى ينتهى عندها . وفى أثناء العملية ، يتعرض كل شكل ، كما تتعرض كل فكرة ، للتغيير والتعديل . لأن الصورة بعناصرها تتطلب عمليات من

الاتزان ، والتوافق ، والتكيف ، ليأخذ كل عنصر مكانه الملائم فى الصورة . وهذا المكان يتيح له أن يؤدى وظيفته الفنية بالنسبة للعمل الفنى ككل . وهذه الوظيفة التى يتطلبها كل عنصر ، لايستطيع أن يتكهن بها الفنان قبل أن يمر بها ، ويخوض فى صراعاتها ، حتى ينتهى منها . فأوضاع الأشكال ، والألوان ، والرموز ، لايمكن التنبؤ بها مستقبلا . وإنما تأخذ أوضاعها والصورة تكتمل : ولاتستقر هذه الأوضاع حتى تنتهى الصورة .

ويمكن أن نتبين أهمية اللاشعور فى هذا المجال ، حيث إن اللاشعور يحمل الانفعالات التى توضح الاستجابات التى كونها الفنان نحو الأجسام منذ سنوات طويلة قد ترجع لطفولته . وكما رأينا فى صورة مارك شجال : « الموت » ، أن الصورة بعلاقاتها لم تكن وليدة الصدفة . ولكن حسب ما رأينا من التحاليل المختلفة ، أن فكرة الصورة كانت حلماً مبهماً ساورت الفنان منذ عهد بعيد ، والرموز التى وضعها كانت تثير لديه ارتباطات لعمه ، وجده ، ووالدته ، وابن عمه ، حتى إنه وهو يصوّر كل فكرة يرسمها ، وكل رمز يصوّره ، مرتبط بشىء داخلى كان يدفع نفسه للخروج ، وعندما استقرت أوضاع الصورة ، كانت تنفيساً واضحاً للحلم كما ظهر فى وعيه .

لهذا ، حينما يصور الفنان ، فإن أوضاع العناصر فى الصورة : تحركها دوافع خفية ، وتتشكل أوضاعها ، وتتغير إلى أن تستقر متصلة بهذه الدوافع . وهذا يبين لنا ، أنه حتى فى الحالات التى قد يتصور الإنسان فيها أنه يعبر تعبيراً تجريدياً خالصاً ، فيلغى العالم البصرى

ويستبدله بأشكال هندسية : كالدائرة ، والخط المستقيم ، والمثلث ، وأى بطش هندسية لاكيان هندسي لها ، حتى فى مثل هذه الأشكال ، لايمكن التحدث عن النتيجة باعتبارها تجريداً ، على أنها خاوية من المعنى أو الانفعال . فتلك الأشكال الهندسية ، ترتبط أصلا فى محيط خياتنا بدلائل بصرية . وهى فى حتميتها تستثير لاشعورياً مثل هذه الدلائل : فالدائرة قد تكون كرة ، أو قمراً ، أو رأس عصفور ، أو رأس آدمى ، أوثدى امرأة . أى أن الفكرة الكروية ، هى فى حقيقتها خبرة إنسانية عامة . أما المستطيل فيستثير بيتاً ، أو دولاباً ، أوكتاباً ، أو نافذة أو باباً ، والخط المستقيم فى ذاته يستثير الأفقية ، وإذا وضع رأسياً يستثير التعامد . وهذه الأشياء يشعر بها الإنسان حينما يكون مستلقياً على الأرض ، أو واقفاً .

لذلك ، فكل تجريد ليس معناه هروباً من خبرة الحياة ، فهو فى الحقيقة تعميم لهذه الخبرة ، وإظهارها مرتبطة بالانفعالات العامة .

من هنا نرى أن الفنان ، سواء بدأ بالتجريد ، أو بالرموز ، أو بالأشكال البصرية ، سيظل نجاح عمله متوقفاً على مقدار الانفعال الذى حملته هذه الأشكال والأجسام ، بحيث استقرت فى أوضاعها المثيرة داخل العمل الفنى ، يحكمها كل فريد مسيطر .

لذلك فإن المدرسة السريالية الحقيقية ، هى أكثر ما تكون اتجاهاً مفيداً للتكعيبية ، أو الوحشية ، أو غيرها من المدارس . إنها بالتأكيد أحد الاتجاهات الرئيسية فى القرن العشرين ، التى استطاعت أن توقظ اللاشعور وتعترف به كمعين للفن ، سواء من ناحية منبع العناصر التى

يعبر عنها . أو رص هذه العناصر وتنظيمها داخل العمل الفنى ، حتى تصل إلى تكاملها .

وعيب النظرة السطحية . أنها غير قادرة على الصبر الذى يدفعها إلى تفتح النفس إلى الرؤية الفنية السليمة . فالنظرة المتعجلة ، تبحث عن الموضوع كعنوان . دون أن تدرك دلالته الانفعالية . فهى بالتالى تبحث عن العارض ، وتستبدله بالدائم ، وعندما تفعل ذلك تفوتها النظرة الفنية وارتباطها بشخصية الفنان . وباللاشعور الخاص والعام ، أى اللاشعور الفردى . واللاشعور الجماعى .

وفى الحقيقة ، كل عمل فنى يحمل جانباً سريالياً ، حينما يؤكد اللاشعور وما يختزنه من انفعالات . وهو فى نفس الوقت بنائى ، حينما يصوغ هذه الأفكار فى قالب ، ويربطها بعضها مع بعض فى وحدة. وسيظل مكنون اللاشعور مهماً للفنان . والمحلل النفسى . لأن الفن تعبير عن الشخصية . والمحلل النفسى دراسة لهذه الشخصية .

الفصل التاسع

الفن وسيلة تنفيسية

مقدمة : على الرغم مما للفن من وظائف كثيرة ، إلا أن ما كتب باللغة العربية عن وظيفته التنفيسية قليل، مع أنها من الوظائف الهامة التى تساعد على اكتساب الفرد للصحة النفسية . والمقصود هنا بالتنفيس ، الإفصاح عن بعض المعانى والأفكار التى استترت فى اللاشعور ، وحجبتها ظروف الحياة وتقاليدها عن أن تخرج جهاراً للناس كى يتأملوها ، ويعرفوا مضمونها . وقد يسأل الإنسان نفسه : ما هى تلك الأفكار التى ليس من الميسور الإفصاح عنها ؟ من الطبيعى أننا نعيش فى مجتمع له ضوابطه الأخلاقية ، ومقوماته الاجتماعية ، وهذا يعنى بالضرورة أن هناك أشياء يرحب بها ، ويسلم ، بينما هناك نزعات كثيرة يعتبرها خروجاً عن التقاليد ، وعن الأصول. لذلك فإن لم يستطع تهذيبها ، يضغط عليها ، فتختزن فى اللاشعور متحينة الفرص لتخرج مقلقة راحة صاحبها ، إن لم تخرج مغلفة بصورة أو بأخرى .

الفن يعكس الأفكار الكامنة : والفن باعتباره وسيلة من وسائل التعبير ، يعطى فرصة للمعبر كى يعكس كثيراً من الأفكار الكامنة عنده ، والتى تقلقه بين حين وآخر ، ولا يجد مغزى إلا الإفصاح عنها ، فإذا ما فعل ذلك ، خفف الإفصاح عن هذا الضغط الخفى ، وأكسب الفرد اتزاناً مع البيئة أكثر مما كان عليه فى حالته

الأولى . ولا يغيب عن القارئ تلك الرسوم التى نشاهدها فى دورات المياه بالمدارس ، وفى الأماكن العامة فهى ترسم بعيداً عن الرقيب ليتحدث الذى رسمها كل من يأتى لمشاهدتها . عن نزعته الجنسية المكبوتة ، وكيف يتصور نفسه وهو يحققها . ويدرى أن الرسم هنا يسجل شيئاً لا تعترف به الجماعة . أو يصوره على أنه ضد أخلاق . ولهذا يأخذ صورته السرية فى الأماكن التى يرتادها الناس ، وينعزلون بين أنفسهم فيها . على أن النزعات التى يكبتها مجتمع معين ، لظروفه الاجتماعية ، وعقائده المتوارثة ، واتجاهاته السياسية والدينية ، قد لا يكبتها مجتمع آخر له نظرة مغايرة للمجتمع الأول . لهذا ظهرت فى السنوات الأخيرة معارض فى شمال أوربا . توضح دور الفن التشكيلى فى الإثارة الجنسية ، وتبين برسوم إيضاحية ، ممارسات العملية الجنسية فى الشعوب : البدائية ، والهندية ، والصينية ، واليابانية ، وغيرها . وقد ظهرت فى الحضارة المصرية القديمة رسوم إله التناسل ضمن الآلهة الكثيرين ، وما زالت تُرى صور له منحوتة على المعابد ، فى الأقصر ، وفى غيرها من الأماكن التى تكتظ بالآثار المصرية القديمة . ومع أن التقاليد الأخلاقية تستنكر حتى التحدث بصراحة فى مثل هذه المواضيع ، إلا أن فن إثارة الجنس[1] أصبح من مكتشفات العصر الحديث من ناحية الجرأة فى عرضه على الناس ، وعدم الشعور بخجل من ذلك . فكأن الفن فى هذه الحالة ، شجع الإنسان أن يجابه نفسه ، ويواجه نزعته الجنسية التى تعتبر من أهم نزعات حياته التى وُلد بها لتبقى على نوعه ، شأنه فى ذلك شأن سائر

---

(1) Erotic Art

النزعات الأخرى العدوانية . أو النزعات الخيرة السمحة . التي توضحها الصور التشكيلية عبر العصور .

على أن كثيراً من الأشياء التي تكبت ، قد يستباح كبتها بالنسبة للشخص المتزن الذي يقبل التكيف مع البيئة . ولذلك فإن الشخص العادي ، وإن كان يعاني من هذه المكبوتات ، إلا أنها لم تصل إلى الدرجة التي تسبب له انهياراً ، أو عدم تكيف مع البيئة . لهذا فإن الرسم في السنوات الأولى من العمر على الأخص ، يعطي فرصة للأطفال ليفصحوا عن الضغوط التي تدور حولهم مهما كان نوعها . وحينما ينجح الطفل في هذا التنفيس ، فإنه يستريح إلى حد ما من هذه الطاقة التي كانت تقلق مضجعه . ولكننا نتصور أن ما ينفس عنه الطفل إنما يرتبط غالباً بحاجاته التي لم تتحقق، مهما كان نوع هذه الحاجات . فكلنا يتصور الطفل المحروم ، والذليل ، والذي فقد عطف أمه أو أبيه ، والذي شتت بلا مأوى منذ صغره . والذي يعاني من التناقض الأسري ، أو من أم مطلقة ، أو أب عاطل أو سكير ، أو من وضع غير صحي من الناحية الاجتماعية .

تفسير رسم جندي : وقد شاهدنا مثلا لجندي جاء إلى العيادة النفسية بمستشفى المعادي . فعلى الرغم من كبر سنه ، فإن ما كان يعانيه في طفولته ، ظل وراءه يتابعه ليؤكد فشله ويدفعه لمحاولة الانتحار ، عن طريق تعاطي الأسبرين بكميات كبيرة حتى يلفت الأنظار إليه ، فيأتي الناس لإسعافه علَّه يجد في ذلك مخرجاً لما يعانيه من أزمة نتيجة لما حدث له في طفولته . وهذا الجندي حين كان طفلا ، حاولت جدته أن

تغرى والدته لتتزوج غير أبيه . فى الوقت الذى أغرت ببنت الجيران ، الأب ليتزوج منها . وعندما تفاقم الوضع ، اضطر الأب أن يطلق زوجته ، وتزوج بنت الجيران . ووقعت الأم فى إغراء شخص آخر ، كانت تتصور أنه سيتزوجها لو أن زوجها طلقها ، لكنه غرّر بها وتركها بعد أن طلقت . وكانت النتيجة وجود الأم فى حالة يائسة . ومعها طفلها ، وهو يتمنى أن يجد عطف أبيه . فيكتشف أنه ذهب عنه ، ويتجه لأمه ، فيجدها مشغولة عنه . أو مبتئسة بعد أن وصلت إلى هذا الوضع . وذلك التناقض . ورغم أن الطفل قد كبر وذهب إلى الجندية . إلا أنه كان يشعر دائماً بفشله ، وأن ما فقده وحرم منه من عطف ، كان طوال الوقت يطلبه فى كل شىء ، حتى وهو يحاول الانتحار . وعندما رسم هذا الجندى رسومه (شكل ٤٠) ، كان من بينها رسم يبين نفسه وهو طفل: فى الثلث الأوسط من الورقة ، يقف متحيراً إلى أين يتجه ، مادّاً ذراعيه وساقيه ، وفى الثلث الأيمن رسم والده يدير ظهره له متجهاً فى اتجاه آخر ، كذلك فى الثلث الأيسر رسم أمه فى نفس الوضع الذى رسم فيه أباه . وها هو الطفل يعبر عن يأسه وقنوطه . وكأن الرسم أحد الوسائل فى كشف ذلك بوضوح .

الفن والصحة النفسية : والسؤال الذى يتبادر لنا : هل مجرد أن رسم هذا الشخص منظراً كهذا ، معناه أنه استعاد صحته النفسية ؟ إن المسألة ليست من البساطة بهذا القدر . لهذا ، فإن الرسم فى هذه الحالة يعتبر مدخلاً لكشف النقاب عما يعانيه الفرد ، أى وسيلة تشخيصية ، وتنفيسية . ولكن لا بد لتبين العلة . أن تبذل محاولات لإعادة

الطفل إلى حالته الطبيعية ، وذلك بإيجاد معوّضات لما يعانيه من نقص . ومن البديهى أن التنفيس من خلال الفن ، يعيد إلى الشخصية شيئاً من اتزانها ، والمسألة تتوقف على الانفعالات المرتبطة بالتعبير التشكيلى ، فالأشكال الفنية قد تحمل دلالات بقدر ما تتضمنه من قوة انفعالية دافعة ، وقد تكون سطحية إذا خلت من الانفعالات . فالفنان يمتلئ بالانفعالات حينما يتفاعل مع البيئة . وهو يفرغ هذه الانفعالات فى قوالب فنية ، وكلما استطاع أن يفرغها بحس ، أو يخرجها بكامل ثقلها فى فنه ، انزاحت عنه شحنة انفعالية كبيرة ، كان من الممكن أن تقلقه لو لم ينجح فى إخراجها . وعلى ذلك فالفنان حينما ينفعل ، يحتاج إلى نوع من الحرية ليخرج انفعاله بأمانة ، يخرجه لتحسه الناس ، فتستجيب له ، فيزيل عنهم الغمّة ، مثلما يزيلها عن نفسه ، فكأنه مثل رمزى لهم ، عندما ينفس عن نفسه من خلال الفن ، يفيق ويتزن ، وتفيق الجماهير وتتزن معه . فالتعبير عن الضغط الانفعالى والإفصاح عنه ، أحد الوسائل لاستعادة الاتزان النفسى والصحة النفسية ، للفنان ولجمهوره .

ولقد نجح الفن من الناحية التحليلية ، فى الكشف عن كثير من الحالات النفسية ، وخاصة بالنسبة للأطفال صغيرى السن ، الذين لم يتقنوا بعد القراءة والكتابة ، أو يكتسبوا من الشجاعة ما يمكنهم من التعبير عن مكنوناتهم إلى الكبار .

والحقيقة أن التعبير بالرسم ، أو بالخامات الفنيـــة الأخرى ، هو مصدر خصب لتجسيد الانفعالات ، وإبراز الحاجات التى يعانى

الفرد من عدم تحقيقها . فلو أنها ظهرت بهذا الشكل، لساعدت فى إيجادتشخيص لما يعانيه الفرد، ويتبقى بذل الجهود لإيجاد علاج ناجح .

الموضوعات المثيرة : ونحن فى مراحل التعليم المختلفة ، لا نعطى حصصاً للفن بمختلف خاماته ، ولاندرك من ورائه إلاالمهارات التى ينبغى أن يحققها التلميذ . ونغالى فى أهمية النتائج ، ونضغط على التلميذ بمختلف الوسائل كى يصل إلى نوع من الكمال الفنى فى كل ما يعمل . وفى الحقيقة إن التعبير الفنى ، وهو يستند إلى عواطف الإنسان ، لايمكن أن تشحن هذه العواطف بمادة مفتعلة مزيفة من الخارج . فعواطف الطفل تتكون من عوامل كثيرة معقدة فى البيئة ، عوامل يكون عادة لها الغلبة فوق كل العوامل الأخرى ، بحيث تجعل لبعض الموضوعات مثيرات لها معنى معين لدى الطفل ، أكثر من موضوعات أخرى . والذى يحدث أنه لايوجد مجال للبحث حول الموضوعات التى تتناسب مع طفل معين ، والموضوعات المختارة عادة ، مثل : السوق ، المولد ، الحقل ، السفر ، إلى غير ذلك من موضوعات ذات طابع اجتماعى عام . فهى فى كثير من الحالات تعتبر مثيرات خارجية . بمعنى أصبح لاينفعل لها الطفل انفعالا داخلياً ، وإنما يتجاوب معها باعتبارها مظاهر خارجية ، يراها فى بيئته . لكنه لايأخذ فيها دوراً رئيسياً . لهذا ، فإن كثيراً من الأطفال حينما يرسمون تلك الموضوعات ، إنما يعالجونها كما لو كانت تمارين ، وتكون نتيجة التعبير عادة مجموعة من اللازمات والكليشيهات المحفوظة ، التى لاتنبثق عن مغزى أصيل ، أو معنى ذاتى ، فيما يعبر عنه الطفل .

الموضوعات وأغوار اللاشعور : ولصعوبة اختيار الموضوعات التى لها دلائل نفسية ، فإنه من العسير الجزم بنوع المدخل الملائم فى كل حالة ، وبخاصة فى التعليم الجماعى الذى يحشد فى الفصل الواحد ما لا يقل عن ٥٠ تلميذاً . فما قد يصلح لنفر من الأطفال ، قد لا يتفق مع بقيتهم ، لأن الدلائل النفسية للموضوع لابد أن تستند إلى عوامل فردية ، أى يكون لها صدى فى نفسية الطفل بالذات . ويلاحظ أن الأسلوب المتبع فى التحليل النفسى ، سواء عند « فرويد » ، أو « يونج » هو كشف النقاب عن تاريخ العوامل النفسية التى أثرت فى المريض ، ويكشف المعالج عادة طبقة بعد طبقة حتى يصل إلى أغوار اللاشعور ، ليعرف العوامل الماضية التى كان لها هذا الدور المؤثر فى الشخصية . ويتضح من ذلك أن موضوع الرسم الذى له قيمة تنفيسية حقيقية عند التلميذ ، هو الذى يرتكز على إثارة أعماق اللاشعور . ومثل هذه الموضوعات لا يستطيع المعلم أن يعرضها لو أنه عاش بمعزل عن تلاميذه ، وعما يدور فى بيئتهم من حوادث . كما أنه سوف لا ينجح فى اختيار المثيرات الحساسة بالنسبة لهم ، إذا كان قد أقام بينه وبينهم حائلا . بحيث انتهى بأنه لا يعرفهم فرداً فرداً . ومما يزيد الطين بلة . إذا كان ذلك المدرس من النوع الذى ينقل عن الغرب ولا يفهم ما ينقل ، ويطالب تلاميذه بتقليده حرفياً أو نمطياً ، دون أن يسمح لهم بتكشف فردى أصيل يثبت مساهمتهم الفريدة فيما يعبرون عنه . إن هذا المدرس ليفسد على تلاميذه كل تجربة . ويعقد من شخصياتهم أكثر مما هى معقدة ، حيث إن ضغطه الخارجى بأشكال وأنماط صنعت وتمت فى بيئات مختلفة ،

لا بد وأن يزيد من تأثير الكبت ، فيشايع السطحية ولا يسمح لانفعالاتهم بالخروج . إن ما يحدث فى مثل هذه الحالة ، ليس فناً . وإنما درس من الأجرومية لا ينتهى إلا بسأم ، وضجر ، وملل ، من جانب التلاميذ ، ولا يحقق المغزى التنفيسى الذى أشير إليه .

التوازن : وفى الحقيقة إن الفن حين ندرك وظيفته فى التربية النفسية ، نتبين أن له دوراً هاماً فى إكساب الشخص هذا التوازن بينه وبين البيئة ، عن طريق ما يحققه من عمليات تنفيسية تتم من خلاله . وإذا تصورنا بعض المواقف التعليمية التى قد يتحرك من خلالها هذا التلميذ الصغير ، لضربنا أمثلة عديدة لذلك : إننا نفترض أن التلميذ الذى اكتسب صحة نفسية ، هو الذى استطاع أن يكتسب نوعاً من التوافق بينه وبين البيئة . ونقصد البيئة الاجتماعية على وجه الخصوص ، سواء أكانت بيئة المنزل ، أو المدرسة ، أو الحى الذى يعيش فيه . ولا شك أن كل طفل توجد عنده حاجات تستثار بتفاعله مع البيئة فى مواقف مختلفة ، حيث يمكن إشباع هذه الحاجات . وكلما أشبعت كانت صحته النفسية أفضل . وازداد توافقاً مع البيئة . لكن المشكلة أن كثيراً من هذه الحاجات قد لا تجد فرصتها للإشباع ، ويوضع الطفل فى ظروف لا حول له ولا قوة ، بحيث لا يمكنه التغلب على العوامل التى تسبب له عدم الإشباع . لهذا ، فإن فشله الحتمى يؤدى بالضرورة إلى إزاحة هذه الغمة من أمامه ، ومحاولة نسيانها بالقذف بها فى اللاشعور . وسواء أخذنا بوجهة نظر فرويد فى تفسيره اللاشعور الفردى ، أو أخذنا بوجهة نظر يونج من نظريته فى اللاشعور الجماعى ، فالنتيجة أن

الرغبات التى لم تشبع تغوص فى اللاشعور . معنى هذا أن المعلم كى يضمن الصحة النفسية لتلميذه ، لابد أن يخرج هذه العوامل بالطريقة التنفيسية من خلال الفن . وسواء أكانت الموضوعات صامتة أم حية ، فكلما أثير التلميذ نحوها ، استطاع أن يضفى حولها بعض المعانى الذاتية التى تجعل من مظهرها مفهوماً خاصاً ، ودلالة مميزة عن غيره من التلاميذ ، حين يعبرون عن نفس الموضوع .

الموضوع وتغيير البيئة : ولاشك أننا ندرك ذلك بطريق غير مباشر ، حينما نتأمل موضوعاً واحداً فى بيئات مختلفة . فالذى يحدث بالضبط أننا نشاهد استجابات متنوعة فى الدرجة ، والنوع ، عندما نقارن النتائج بين بيئة وأخرى ، معنى هذا أن العوامل النفسية التى تتكون حول الموضوع فى بيئة ما ، تكون أقل أو أكثر منها فى بيئة أخرى ، حسب عوامل الحرمان ، أو الإشباع ، التى تصادفها مثل هذه الموضوعات ، من معان يحس بها الطفل لاشعورياً طوال ترعرعه ونموه فى البيئة .

كان أحد المدرسين يطلب من تلاميذه فى مدرسة أجنبية فى الزمالك ، التعبير عن موضوع : « زحام المواصلات » ، فوجد نتيجة مفككة لارابط بينها . واستجاب التلاميذ بفتور للموضوع . لم يكن هذا الشيء إلالأن غالبيتهم لايستخدمون المواصلات . وهم بالتالى لم يحسوا العناء الذى يعانيه الشخص الذى يستخدمها ، فلم يكن لديهم من المخزون اللاشعورى أية حصيلة تتفق مع ترجمة الموضوع . ولما أعطى هؤلاء التلاميذ موضوع : « عيد ميلاد طفل » ، كانت النتائج أكثر حيوية ، وتشعر الرائى بمعلومات غير عادية عن عيد الميلاد وكيف يحتفل به . فطفل من الأطفال

رسم الموضوع فى حديقة داره وزينها بالرايات واللعب ، وبيّن الأطفال وهم يرتدون الملابس الجميلة ، يلعبون ويمرحون بعضهم مع بعض ، ثم أوضح فى ركن الحديقة مناضد الشاى التى توضع فوقها تورتة عيد الميلاد . مثل هذا الموضوع ، حينما حاول مدرس آخر أن يعالجه فى « حى الحسين » ، لم يجد صدى إطلاقاً من التلاميذ ، لأنه فى هذا الحى توجد عادات أخرى ، ولا يهتم الأطفال بأعياد ميلادهم . من هنا يتضح أن اختيار الموضوعات فى الفن ، مسألة تحتاج من مدرس الرسم أن يكون عالماً نفسياً ، لأنه لابد أن يضع أصبعه على تلك الموضوعات التى تستثير نوعاً من الخبرة عند تلاميذه ، وتنبؤه بأشياء عديدة أكثر مما يتوقعه .

وإذا صحّ هذا فى الحالات العادية ، فإنه أصبح مع الأطفال الذين يعانون من الكبت ، والحرمان ، والضغوط الاجتماعية ، والذين يحتاجون إلى لفتة خاصة : هذا طفل فقد أمه وهو صغير ولا يجد حناناً تعويضياً عنها. وذاك طفل آخر وجد انقساماً وشجاراً متواصلا فى بيته منذ أن تيقظ لمن حوله ، وثالث ، لا يرى أباه لأنه يعمل فى فترات معينة يكون فيها الطفل خارج المدرسة ، ولا يلتقى بوالده إلا فى أوقات متباعدة . وطفل رابع ذو أب عاطل ، أو يحاكم فى السجن ، أو يعانى من زوجة أب تحرمه من أشياء كثيرة ، لا يجد متنفساً لإشباعها .

الفن وسيلة تعويضية : إن الفن فى كل هذه الحالات ، يتضح دوره الخاص فى أنه يمكن أن يحقق عملية تعويض بالنسبة لهؤلاء الأطفال الذين يعانون من كل جوانب النقص المذكورة . فحينما يجد الطفل فرصة ليفصح عن مكنوناته فى ورقة الرسم ، فإنه بذلك يزيل

ثقلا مما فى نفسيته ، بل لعله وهو يزيل هذا الثقل ، يحاول أن يعلى من الرغبة المكبوتة ، فينظر إليها نظرة متسامية ، تجعله يدخل فيها أنواعاً من التعقل ، فعندما يتأملها ربما يأخذ منها حافزاً تعويضياً يجعله يتفوق عليها ، بدلا من تقبله السلبى لضغطها الشديد واستسلامه ، فتؤثر فيه حيث لايجد مناصاً من أن يفتتها ويخرج من إطارها بحكمة .

ومن الأمور التى لوحظت فى أكثر من مجال ، ونوه عنها فى بعض المؤتمرات الدولية ، أن الأطفال المحرومين ، والمعوزين ، والذين ينتمون إلى طبقات فقيرة ، نجد فى رسومهم قوة دافعة غريبة ، وحيوية ، أكثر من الأطفال الذين نجدهم فى وسط المدن ويعيشون على مستوى اقتصادى أرقى . كما أنه لوحظ مع عدد من الفنانين ، أن حياة بعضهم ، التى امتلأت بالمأساة وبالأسى ، كانت أحد العوامل التى تؤكد التكامل الذاتى الأصيل فى تعبيراتهم . فإذا كان هناك عدد يعيش فى رغد ، فإنه كذلك توجد غالبية عظمى لا تحس هذا الرغد . لهذا فإن الفنان الذى يعانى ، هو نفسه يحمل فى تعبيراته أنواعاً من الدراما تجد صدى عند عدد كبير ممن يشاركونه الانفعالات .

دور الفن فى التربية : إننا ينبغى أن نعيد النظر فى دور الفن كوسيلة تنفيسية داخل خطة الدراسة ومناهجها . وإذا كنا نشكو فى المجتمع من نوع الأشخاص الذين نتعامل معهم ، وعدم الشعور بالراحة نتيجة هذا التعامل الذى هو وليد التعقيد النفسى ، فإن الفن فى الحقيقة ، يمكن أن يلعب دوراً كبيراً فى تغيير بعض سلوك هؤلاء الناس ، بما يتيح لهم من فرص تنفيسية ، فيكسبهم اتزاناً وقوة توافقية مع البيئة . فالطفل

الذى لا يستطيع أن ينقل إحساساً بالكلام ، وبالعمل بالنسبة للغير ، يستطيع ذلك بيسر من خلال الرسم وهو يحاول أن يقنع الناس حين يرسم ، وحتى لو لم يجد من الناس اقتناعاً ، فعلى الأقل يكون قد أزاح عن نفسه شيئاً مما يشغله فى حياته ، ويؤزم هذه الحياة . ومن النظرات التى ما زالت محدودة فى تدريس الفن التشكيلى للتلاميذ ، الاهتمام به من زاوية إجادة الصنعة ، والحرفنة ، والقواعد المحفوظة ، والتعبير على نمط هذا الفنان أوذاك . ومما يؤسف له أن تدريس الفن وتقويمه مر وما زال يمر فى هذا البناء السطحى من الأداء ، دون التوغل فى جوهر الموضوع بالنسبة لبناء شخصية الفرد وتكوين نفسيته . إن تدريس الفن فى المدارس ، يجب أن يكون من بين أهدافه الواضحة ، الإسهام الإيجابى فى تكوين شخصية سوية ، قادرة على التفاعل بنجاح فى حياة المجتمع بدلا من التقوقع أو الانعزال . لقد آن الأوان أن يفكر مدرس الفن فى إنتاج تلاميذه على أنه ليس مظهراً لإتقان مجموعة من القواعد الرتيبة المحفوظة ، بل انعكاس لما يدور فى كيان شخصية أصيلة لها مقوماتها الذاتية ، وتتأثر وتؤثر فى الكيان الاجتماعى ، بما يعتمل فى خلدها من انفعالات هى وليدة التفاعل مع البيئة . يجب أن يدرس مدرس الفن أعمال تلاميذه ، باعتبارها سجلات للنمو النفسى ، والاجتماعى ، ويعالج أصحابها من خلال ما يعكسونه من انفعالات ، ليساعدهم فى اكتساب القدرة على التكيف ، وعلى النمو ، بلا رواسب معرقلة . إن الفن فى المدارس ليس إذاً غاية فى ذاته ، وإنما تتضح غايته من قدرته على تهذيب الشخصية ، وبناء استجاباتها الانفعالية ، بما يحقق لها التوازن فى المجتمع . إن الفن له

دوره التنفيسى ، ويجب أن تلعب التربية الفنية دورها بالنسبة لسائر التلاميذ ، عن طريق هذا المدخل .

التنفيس واللاشعور الجماعى : ولايفوتنا فى هذا المجال أن نذكر شيئاً عن التنفيس من الوجهة الجماعية ، فالجماعة شأنها شأن الفرد ، تتأثر بالأحداث العامة ، ويمكن أن تكبت رغباتها وحاجاتها ولاتجد فرصاً للتحقيق فى الحياة بيسر . لذلك يمكن أن تجد فى بعض القصص المتخيلة ، والصور المعبرة ، فرصاً سانحة للتعبير عن هذه الإحساسات المكبوتة ، ولدينا فى القصص الشعبى ، قصة « أبو زيد الهلالى سلامة » وما يمثله من بطولة خارقة فوق المستوى العادى من البشر . فكل شخص فى الحقيقة ، يحس فى وقت من الأوقات بضعفه إذا ماقورن من ناحية قوته العضلية ، بغيره من الناس ، كما أنه يحلم بين حين وآخر بأن تولد قوى خارقة ، تجعل له من الشجاعة ومن العنف ، ما يستطيع أن يسيطر به على أى عدو له ، وفى هذه الحالة ترتقى قصة أبو زيد الهلالى ، من مجرد أنها « حدوتة » للتسلية ، إلى كونها صوراً متخيلة لبطولات خارقة ، تعوض الضعف البشرى العام إزاء مجابهة الأحداث من الناحية البدنية .

كما أن هناك قصصاً أخرى ورد بعضها فى ألف ليلة وليلة ، تدور فيها الحوادث حول تصوير الإنسان المعوز الجائع ، الذى تضيق به الحياة ولايجد قوت يومه ، بل يجد كل عوامل البيئة متكاتفة لاستغلاله وخنقه ، كما هو الحال فى قصة « معروف الإسكافى » ، التى تبين صراع هذا الإنسان مع زوجته التى تطالبه بالمستحيل ، وتشكوه ، ويتقرر لها مرتب رسمى تضيق حياته المادية بأن تفى به ، وتأخذه الفكرة

الخلاص من هذا الجو المميت ، بأن يترك كل شيء خلفه ، ويرحل بلا هدف إلى البلاد المجهولة . وهو حينما يتخبط فى سيره ويحس ألم الجوع ، يبدأ فى البحث عن مكان ينزوى فيه ليقضى ليلة ، فيجد خرابة لا يسكنها أحد ، ويضطر إلى أن يفترش أرضها لينام ، وإذا هو كذلك ، يظهر له نفر من الجن ، يحدثه محاولا معه أن يحل له مشكلاته ، ويعرض عليه الانتقال إلى بلد بعيد ، وعندما يسأله معروف الإسكافى : كم تبعد هذه البلد ؟ يجيبه : شهراً وأياماً ، ويتساءل معروف : كيف له أن يصل إلى هذا المكان النائى وهو رجل مجهد ، جائع ، فيعرض عليه الجنى أن يحمله على ذراعه ، وبأسرع من لمح البصر ينقله إلى هذا المكان .

وسياق القصة ، يبين هذه القوة الخارقة التى يتمنى الإنسان فى حياته العادية أن يحصل عليها ، ولايجد سبيلا لذلك ، فيتصور نفسه وهو فى حالة الضيق وقد جاءته النجدة من حيث لايدرى ، وهاهى بالفعل فى صورة جنى يؤدى له كل ما عجز عن تأديته فى حياته العادية . فخيال الكاتب هنا ، يمثل فى الواقع ألماً عاماً ، كما يوضح الطريقة التنفيسية التخيلية للتغلب على هذا الألم .

وحتى لو رجعنا إلى قصة المارد الذى خرج من القمقم ، وأراد أن يهدد الصياد بالهلاك ، لرأينا كيف استطاع الصياد أن يعيد هذا المارد مرة ثانية إلى القمقم ويرمي به فى قاع البحر . فلا شك أن الحيلة يمكن أن تتغلب على القوة ، وهى الحكمة التى نأخذها من مثل هذه القصة ، لكنها تبين فى نفس الوقت ، فرصة تنفيسية عظيمة أمام الذى ألّفها ، والذى يستمع إليها ، فكل منهما يقع فى مأزق ، إنه يجابه

بخطر خارق غير مألوف : خطر من النوع الذى يخشاه الإنسان فما هو هذا المارد الذى خرج من القمقم ؟ وكيف يمكن أن يخرج على هيئة بخار ، ثم يتحول إلى جسد ويصبح عملاقاً فى طول المئذنة ، يهدد كيان الصياد ؟ وكيف فكر الصياد واستطاع بذكائه أن يعيد هذا المارد إلى أصله . و يغلق عليه غطاء القمقم ؟ إن القصة لاشك تحمل فى طياتها ، نوعاً من التنفيس ، تنفيس عن الخوف من الغريب واستخدام الحيلة للتغلب عليه .

فى الحقيقة لو تأملنا « الحواديت » التى تحكيها الأمهات للأطفال فى صغرهم ، لوجدناها ممتلئة بتلك الخرافات العديدة التى ليس من اليسير حصرها . فهذا رجل تغوص رجلاه فى الطين كما فشل فى تصويب طلقته على طيور فوق بوابة المدينة . إلى الدرجة التى يكاد يختفى فيها تحت الأرض ، وذاك إنسان سقط فى البحر . فابتلعه الحوت . وظل يعيش فى جسمه دون أن يموت ، بل واستطاع أن يجد وسيلة للخروج من بطن الحوت حياً .

أليست قصة « روبنسن كروسو » . مدخلا لمجابهة المبهم ؟ فالجزيرة التى نزل إليها كروسو . لم يكن يعرف فيها شيئاً . ولا يعرف ما يخبئه له القدر ، وتسير مغامرة القصة حول هذا النهج . فالكاتب استطاع أن يأخذ موضوع الحيرة التى تساور الإنسان حينما يجابه شيئاً مبهماً و يجد له مخرجاً . بل إنه حين يجابه مثل هذا الشىء ينتابه الريب ، والخوف . والقلق لكل المفاجآت . إلى أن يستطيع السيطرة عليها واحدة تلو الأخرى .

ويبدو من هذا ، أن نجاح الكاتب متوقف إلى حد كبير على

قدرته فى إيقاظ كثير من الكوامن اللاشعورية الجماعية . التى لا بد وأنها كبتت فى الطفولة البشرية إزاء ضعفها وعدم قدرتها على تفسير الأمور . والسيطرة على المستقبل أو التكهن به . لهذا فإن الكاتب ينجح فى قصته بالقدر الذى يضع القارئ أو المتفرج . فى الوضع الذى يعيد إليه الإحساس بضعفه . نتيجة عدم إمكانه مجابهة الأمر بوضوح . ثم يكسبه نوعاً من القوة الخارقة . أو الذكاء . أو الحيلة والدهاء . ليخرجه من الموقف الذى يتصوره أيضاً بشكل مغالى فيه . ليقابل بين المكبوت والمتنفس عنه . فتحل العقدة لدى المتفرج . .

ولقد لجأ « شارلى شابلن » منذ بداية القرن الحالى فى رواياته إلى قصص صامت له هذا المعنى . فنى إحدى رواياته . يظهر وليس له وظيفة . ويبحث عن عمل ، ويضطر آخر الأمر إلى أن يقبل العمل شرطياً . إلا أنه يعمل فى مكان قد هرب منه كل شرطى . فلم يستطع أحد أن يجابه ذلك الإنسان البدين المتهجم ، الذى إذا ظهر فى الشارع ، هرب منه الناس جميعاً . وتصور الرواية . شارلى شابلن حين يرتدى زيه العسكرى . وينزل لأول مرة فى الشارع ويقابل هذا المتوحش . وكيف هرب الناس جميعاً واختفوا حول الأسوار . ليشاهدوا من بعيد . ماذا سيحدث بين هذا البدين . وشارلى شابلن. وتصور الرواية أيضاً . كيف انتصر شارلى على هذا الرجل البدين ، باستخدام الحيلة والذكاء . بدلا من القوة. فقد استثاره للجرى وراءه محاولا إنهاك قوته. حتى جاء إلى مصباح الغاز . وحين أمسك البدين بشارلى ولوى عمود مصباح الغاز . استطاع الأخير بذكائه أن يدخل رأس البدين فى فانوس الغاز ،

ولغباء هذا البدين، لم يتنبّه للحيلة. فاستنشق الغاز. وإذا به يخرُّ صريعاً على الأرض. ويقف شارلى مهللا. حيث تعود الناس جميعاً التى اختبأت فى جحورها. لتحمل شارلى على الأكتاف، لانتصاره على هذا الوحش. ويصور لنا هذا المنظر، مقدار التنفيس، الذى وضعه مؤلف القصة فى مدى إمكانية اكتساب الجسم الهزيل (والذى يمثله ومزياً شارلى شابلن) القدرة على السيطرة على ذلك الجسم الضخم المتوحش. والذى بدون هذه الحيلة. لكان قد قضى عليه. فالفكرة التنفيسية هنا، هى إلباس الضعف ثوب القوة عن طريق الحيلة، وهو تنفيس ليس له أهمية فردية فحسب، وإنما يصبح له أهمية عامة عند كل إنسان يحس بقلة جسمه وضعفه إزاء الأحداث.

والحقيقة أننا عندما نستعرض القصص الخرافى. وحواديت الأمهات. وبعض الأساطير. نجد أن مغزى القصة ومحورها. يدور أساساً حول عمليات تنفيسية تعويضية. استخدمت فيها الرموز البشرية لإبراز مضمون الفكرة. وقد يظهر الثعبان. أو الأسد. أو القرش، أو الحوت، أو الأخطبوط، فى صور أعداء الإنسان. لكن الإنسان كفرد عادى، لايرضى أن يمتهن ويسيطر عليه أعداؤه. لذلك دأب المؤلفون على إكساب هذا الإنسان مزيداً من القوة. ومزيداً من الحيلة. والدهاء، والذكاء، حتى يظهر فى وقت يستطيع فيه التغلب على كل الأحداث التى تجابهه. فطاقية الإخفاء كفيلة بأن تخفيه. يستطيع أن يصفع عدوه دون أن يرى. والجناحان يمكن أن يركبا له فيطير، شأنه فى ذلك شأن الطير، فتخف حركته ويسرع فى الانتقال من مكان

إلى مكان.. « وفرافيرو » الذى يظهر للأطفال . له هذه القدرة الخارقة .
فهو يطير فى السماء . ويستطيع أن يسيطر على كل ما يجابهه من أعداء.
فتفرح الأطفال حين تجد هذا المتنفس الرمزى الذى يتغلب لهم على
عدوهم . الممثل فى شكل القط . أو غيره من الحيوانات المعتدية .

وما زالت السينما إلى يومنا هذا . تلعب بهذا النوع من القصص
الخارق . ففيلم « شارلى » يصور مخبولا يتحول إلى شخص ذكى ذكاء
خارقاً . بعملية جراحية بسيطة فى المخ . وتتعدل حالة هذا الشخص
وتتغير . لدرجة أن كل شىء أمامه. وكل علاقات من حوله . لابد من أن
تتبدل وتتغير . حسب المنظار الجديد .

والخلاصة أن التنفيس ضرورة للإنسان ، سواء فى حياته العادية ، أو فى
الحياة التى يحياها من خلال الفن ، على اختلاف أنواعها. وكثير من القصص
المتخيل ، والمصور ، والحواديت ، تستمد قوتها من قدرتها على خلق هذا
المجال التنفيسى . الذى يجذب الإنسان . ويكشف عن نقط ضعفه ،
ويعطيه بريقاً من الأمل . لإمكان السيطرة على هذا الضعف . ولو
بظواهر خارقة لا يمكن أن تتحقق للعقل العادى ، فى الحياة الواعية الواقعية .

ويعتبر رواد مقابر الأولياء الذين يضعون كل أملهم فى أن مطالبهم
سيستجاب لها ، إذا كانت بينهم وبين ضريح الولى علاقة وفاء .
يعتبرون أن كل مشكلة تعزى إلى عدم رضى صاحب الضريح عنهم .
وعندما يعدون بالنذر ، فإنهم يعتقدون أن لصاحب الضريح قوة روحانية
فى تحقيق مطالبهم . حتى ولو لم يكن هناك ثمة صلة واضحة بين تحقيق
المطلب . وهذه القوة الروحية المستترة . ومثل هؤلاء الناس . يعتبرون

ضريح الولى كالمشجب . يعلقون عليه كل همومهم . كما أن تفاؤلهم وتصرفاتهم بالخير ، يجىء كله كرد فعل لعلاقاتهم الروحانية بالضريح وصاحبه . وفى الحقيقة حينما يرمى الناس بمجوهراتهم ، ونقودهم ، وكساويهم الحريرية ، فوق الضريح ، وفى الصناديق التى حوله ، إنما يجودون بما لديهم ، لقوة خارقة يعتقدون فيها ، ويرجع هذا الاعتقاد إلى عدم إمكانية تحقيق حلول لمشكلاتهم بالطرق العادية المتبعة ، لذلك لا بد من وجود هذا الإحساس الخارق الذى يحل المشكلة بلا منطق . وبلا مقدمات . فالمريض بمرض مزمن ، يمكن أن يُشفى ، والزوجة التى اختلفت مع زوجها ، يمكن أن يعود لها هذا الزوج . والطالب الذى يأمل فى النجاح ، يأتيه بلا تعب ، وهكذا نجد أن الناس فى سذاجتها ، تشعر بتنفس عند أصحاب المقامات القديمة . وهذا التنفيس إيمان ضمنى بالقوة الخارقة التى لا يستطيعون تفسيرها . ولا يضطرون اضطراراً إلى هذا التفسير.

عود إلى التربية : وهكذا يبدو مما سبق أن غذاء الطفل الروحى منذ الصغر يتم من خلال الرسم ، والقصة ، والحدوتة ، ويتأكد فى اللعب ، والرقص ، والمفاجأة ، والدراما ، والموسيقى ، والغناء ، حيث تجد الطاقات الدفينة متنفساً من خلال هذه الأشكال المتنوعة للفنون . وقد آن الأوان أن يوسع مدرسو الفن على اختلاف أشكاله نظرتهم إلى المادة التعبيرية التى يقدمونها للطفل فى شتى أنواع الخامات ، سواء بالعلامات أو الرموز أو الصور البصرية . حيث يستطيعون من خلالها أن يصلوا إلى تفسير لشخصية كل طفل ، وإدراك معلومات كثيرة عنها ، لاريب فى فائدتها عند النظر فى بناء هذه الشخصية وتربيتها من الوجهة الاجتماعية السليمة .

خاتمة وتوصيات

لا ريب أن هناك ثمة صلة بين التربية الفنية كمجال وبين التحليل النفسي . فالمجال الأول يعنى برعاية الشخصية . وتنعكس آثارها فى التعبيرات الفنية مهما اختلفت الخامات والوسائل التى يعبر بها النشء عن أفكارهم . والمجال الثانى يحلل الشخصية ليكشف عن بعض المعوقات التى تسبب عدم اتزانها أو عدم تكيفها مع المجتمع .

لقد آن الأوان للربط بين المجالين كى يستطيع معلم التربية الفنية الحديث أن يحقق من خلال هذا الربط أحد أهدافه الرئيسية . وهو بناء شخصية سوية متعددة الجوانب قريبة من التكامل .

إن النظرة التقليدية التى ينظر بها معلم الفن القديم على تعبيرات الأطفال لايرى فيها إلا نتائج تتميز بالضعف أو القوة من حيث إنها أعمال فنية . كما تتقيد نظرته أيضاً بأصول الصنعة والمهارة التى أنجزت بها هذه الأعمال . وكل اهتمامه فى التقويم ينصب على التتميم على هذه الخصائص والبحث عن النتائج الممتازة وحدها .

لقد آن الأوان لمدرس التربية الفنية أن يضع نصب عينيه عاملا جديداً يعينه فى قراءة نتائج تلاميذه ليصل من خلالها إلى شخصياتهم ويستطيع أن يتعرف عليها . ويصف لها الطريق الذى يساعدها على النمو والتطور . وما من سبيل إلى ذلك إلا بكشف النقاب عن مكنونات الشخصية من خلال الرسوم والتعبيرات الفنية . فالصورة صدى حى

اللاشعور . وتحمل رموزاً مغلفة عن كثير من الأفكار المختزنة التى وقف العرف والتقاليد حائلا دون بروزها أو تحقيقها ، فها هى تلوح مغلفة من خلال الفن . وعلى المربين تبين تلك الملامح وأخذها فى الاعتبار عند معاملتهم لتلاميذهم .

كلما صغر سن التلميذ نجده يفيض بأفكار وانفعالات وتحريفات فى رسومه منبعها اللاشعور . وليس من المنطق أن يتدخل المدرس ملزماً تلميذه بتغيير فى أوضاع رموزه ، أو استبدالها بغيرها ، أو الضغط عليه لتقليد الطبيعة . فيجب أن يزداد الوعى بالرباط بين علامات التعبير ورموزه الخاصة ، وبين ما يستعر داخل المتعلم من انفعالات ترتبط به ككائن متميز له ذاتيته ، فأى توجيه إذاً يجب أن يستوحى من طبيعة هذه الرموز ومضامينها بدلا من أن يفرض كظواهر خارجية .

لايجب التعجل فى تفسير تعبيرات التلاميذ الفنية عموماً باستخدام المعايير التقليدية ، والقواعد الأكاديمية فى الفن ، فتلك التعبيرات تتضمن معانى أكثر من التعرف على صلاتها بالطبيعة . وهذه المعانى قد لاتتعلق بإدراك الجمال ، أو ما يسمى بالرسم الصحيح من ناحية السن والأبعاد بقدر ما تتعلق بما يستعر فى كيان المتعلم ، ويقلق راحته ، ويشغل فكره . وكلما جاء التفسير مرتبطا بهذه الدلائل ، كان أوضح وأقرب إلى بناء الشخصية وفهمها .

إن المتعلم باعتباره إنساناً يستخدم الأساليب السلوكية المحرفة حتى فى رسمه وتعبيره على اختلاف ألوانه . فعوامل الإبدال . والتجاور . والتكثيف ، والتعويض . والتنفيس تبدو من خلال الرسوم . كما تظهر

النزعات الجنسية، والعدوانية والوساوس وحالات العصاب من خلال التعبيرات . ويمكن أن تعين هذه التعبيرات على التعرف على هذه الظواهر .

أصبح الفن أحد وسائل العلاج النفسي والتشخيص . وفهم مضمون العلاج بالعمل على أنه صرف للمريض بشغله في عمليات آلية فقط يعتبر غير كاف لإدراك دور الفن في هذا الصدد . فالفن يعكس الانفعالات ويمتص شحنتها ويبين عن كثير من الخبايا المقلقة . فمزاولته بجانب أنها تساعد في التشخيص . فإنها أيضا تساعد على تحديد العلاج كمعاونة لفريق المعالجين من أطباء وإخصائيين في التحليل النفسي والاجتماعي .

لقد اهتمت المستشفيات النفسية الحديثة بالعلاج بالفن . وأصبح لزاماً علينا أن ندرب طائفة من الإخصائيين في معهد التربية الفنية لدراسة هذا الموضوع والاستزادة من التعمق فيه في ضوء آراء علماء التحليل النفسي ، حتى يجد هذا المجال طريقه في مصر .

المراجع العربية

١ ــ ابن سينا (تحقيق الأهوانى) ، **أحوال النفس** : القاهرة : عيسى البابى الحلبى وشركاه ، ١٩٥٢

٢ ــ ارنست جونز (ترجمة الشنيطى) ، **التحليل النفسى** : القاهرة : مكتبة القاهرة الحديثة ، ١٩٥٦

٣ ــ انافرويد (ترجمة النحاس) ، **التحليل النفسى للأطفال** : القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٨

٤ ــ دانييل لاجاس (ترجمة زيور والقفاش) ، **المجمل فى التحليل النفسى** : القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧

٥ ــ سيجموند فرويد (ترجمة زيور والمليجى) ، **حياتى والتحليل النفسى** : القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٧

٦ ــ سيجموند فرويد (ترجمة راجح ومراجعة فتحى) **محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى** : القاهرة : مكتبة مصر ، غير مؤرخ

٧ ــ سيجموند فرويد (ترجمة نجاتى) ، **معالم التحليل النفسى** : القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٨

٨ ــ صموئيل مغاريوس ، **مشكلات الصحة النفسية فى الدولة النامية** : القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٩

٩ . محمد عماد الدين إسماعيل . الشخصية والعلاج النفسي : القاهرة : مكتبة النهضة المصرية . ١٩٥٩

١٠ - محمود البسيوني . آراء في الفن الحديث : القاهرة : دار المعارف ١٩٦١

١١ محمود البسيوني . أسس التربية الفنية (ط ٣) : القاهرة : دار المعارف . ١٩٦١

١٢ - محمود البسيوني . سيكلوجية رسوم الأطفال : القاهرة : دار المعارف . ١٩٥٧ .

١٣ - يحيى بن شرف الدين النووي . شرح الأربعين النووية : القاهرة : شركة الشرق . ١٩٧٠

المراجع الأجنبية

1. Fielding, W.J. *Sex and the Love Life*. N.Y.: Perma Books, 1948.
2. Freud, Sigmund. *Leonardo Da Vinci*. (A study in Psychosexuality), N.Y.: Rondom House, 1947.
3. Jung, C. (ed.). *Man and his Symbols*. N.Y. : Dell Publishing Co., 1969.
4. Jung, C. *The Undiscovered Self*. N.Y.: A Mentor Book, 1958.
5. Kronhausen, E. *Erotic Art*. N.Y.: Groves Press, Inc., 1968.
6. Merlo, Jan M. "Van Gogh seen by a Psychoanalyst" *Passegna*. Milan, Italy XI, 1 · N. 4, 1961.
7. Rubin, W.S. *Dada, Surrealism and their Heritage*. N.Y. : The Museum of Modern Art, 1968.
8. Schneider, D. *The Psychoanalysis and the Artist*. N.Y.: A Mentor Book, 1962.
9. Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. London : Arrow Books Ltd., 1960.

ثبت بالمصطلحات

A

تنفيس	abreaction
تجريد	abstraction
تحليل	analysis
أنيما (للرجل)	anima
أنيموس (للمرأة)	animus

C

حالات فردية	case studies
بتر: خصاء	castaration
تفريغ	catharsis
تعرف	cognition
تكثيف	condensation
تركيب	construction
البرود المزيف	counterfeit

D

الدادا	dada
استبدال	displacement

E

صرع	epilepsy
فكرة شبقية	erotic
فن إثارة الحس	eroticart

F

إصابة جنونية	fury

G

طور المرأة التناسلي	genital

I

تقمص	identification
غير شرعي	illegitimate

J

توفيق	justification
تجاور	juxtaposition

M

جنون	mania
ماسوشية	masochistic
وحش خرافي	minoteur

N

عصابي	neurotic

O

خبرة جنسية	orgastic experience
مخرج	outlet

P

pathos	إحساس خارق
persona	قناع
phallic	عضو الرجل — قضيبي
phallicism	عبادة الجنس
pop art	فن العامة
possession	تملك
procreation	إخصاب
psychic convulsious	اهتزازات نفسية
purification	تطهير

R

relaxation	استرخاء
release	إفراج
relief	فرج
rent	شق
revelation	خلاص

S

sexual anesthesia	برود جنسي
sophistication	مبتذلة
sublimation	تسامٍ — إعلاء
substitution	تعويض
surrealism	السريالية

T

technique	صنعة
tension	توتر
type	نمط

V

victory	نصر
virility	رجولة

W

womb	رحم

تم إيداع هذا المصنف بدار الكتب والوثائق القومية .

تحت رقم ١٩٧٢/٢٢٠٠

سنة ١٩٧٢

كتب للمؤلف

طبع ونشر دار المعارف

الخبرة والتربية (لجون ديوى) -- ترجمة	١٩٥٤
الفن الحديث -- ط ٢	١٩٦٥
الفن والتربية ط ٢	١٩٥٧
اتجاهات فى التربية الفنية -- ط ٣	١٩٥٧
سيكلوجية رسوم الأطفال	١٩٥٨
أسس التربية الفنية ط ٤	١٩٧٢
أصول التربية الفنية	١٩٦١
آراء فى الفن الحديث	١٩٦١
الرسم فى المدرسة الابتدائية	١٩٦١
الفن وتنمية السلوك الاشتراكى -- سلسلة اقرأ	١٩٦٣
طرق تعليم الفنون -- ط ٩	١٩٧١
تجارب فى التربية الفنية	١٩٦٤
العملية الابتكارية	١٩٦٤
الثقافة الفنية والتربية	١٩٦٥
نحت الأطفال	١٩٦٩
قضايا التربية الفنية	١٩٦٩
ميادين التربية الفنية	١٩٧٠
التربية لمجتمعنا الاشتراكى	١٩٧١
التربية الفنية والتحليل النفسى	١٩٧٢

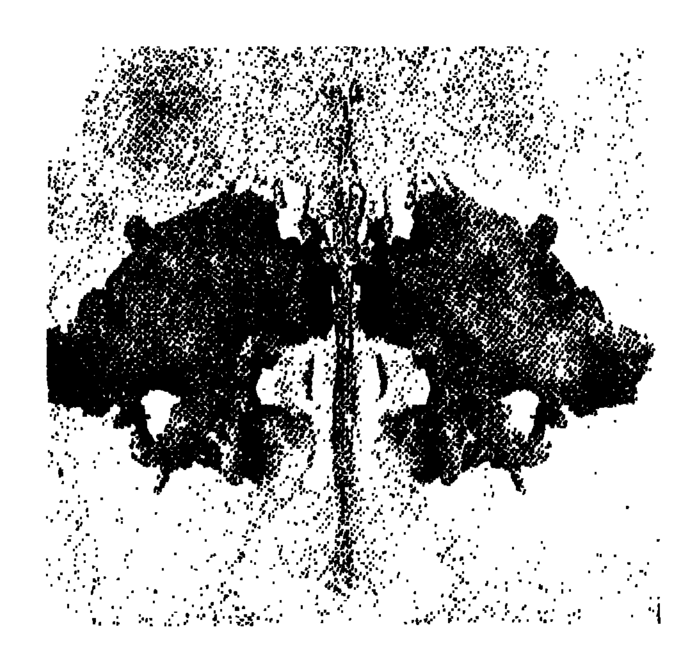
الصُوَر الإيضاحيَة





(١) مستر هايد (١٨٨٦).

(٢) بقعة حبر للمحلل السويسرى – هرمان رورشاخ .





(٣) [illegible]



(٤) [illegible]



(٥) الأنيما والأنيموس . ق ١٧ · من مخطوط كيميائي .

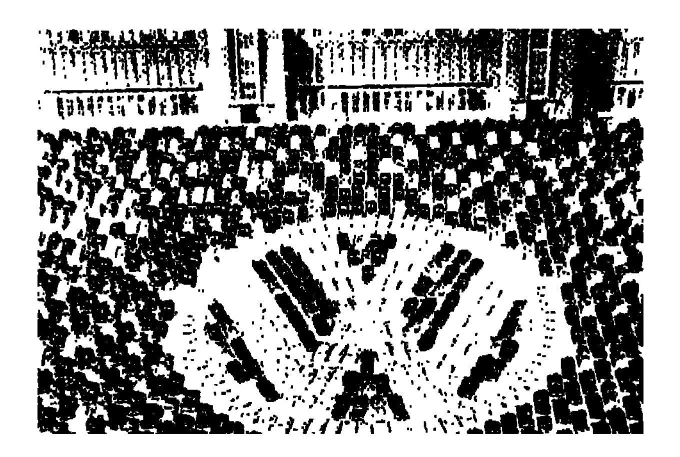
(٦) إرهارد چاكوبي -- طريق زراعي .

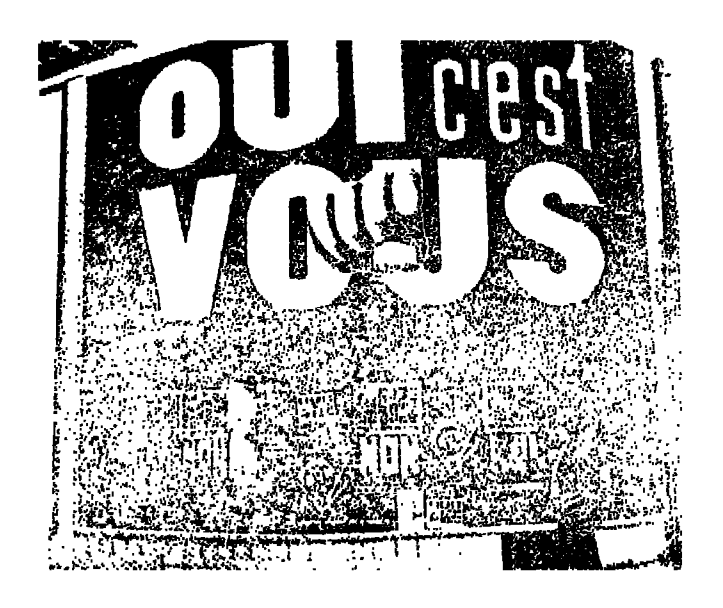




(٧) رقصة بالينيزية .

(٨) لعبة العربات .





(٩) الدعاية الانتخابية .

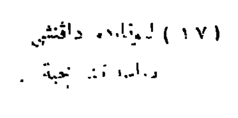
١١) آندي وارهول السوق (١٩٦٢) .







(١٠) إليس فى بلاد العجائب (١٨٧٧).

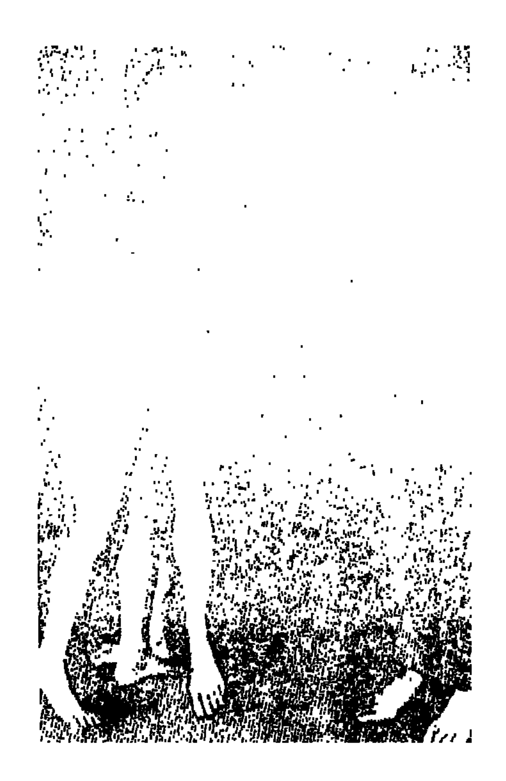


(١٧) ليوناردو دافنشي دراسة تشريحية.





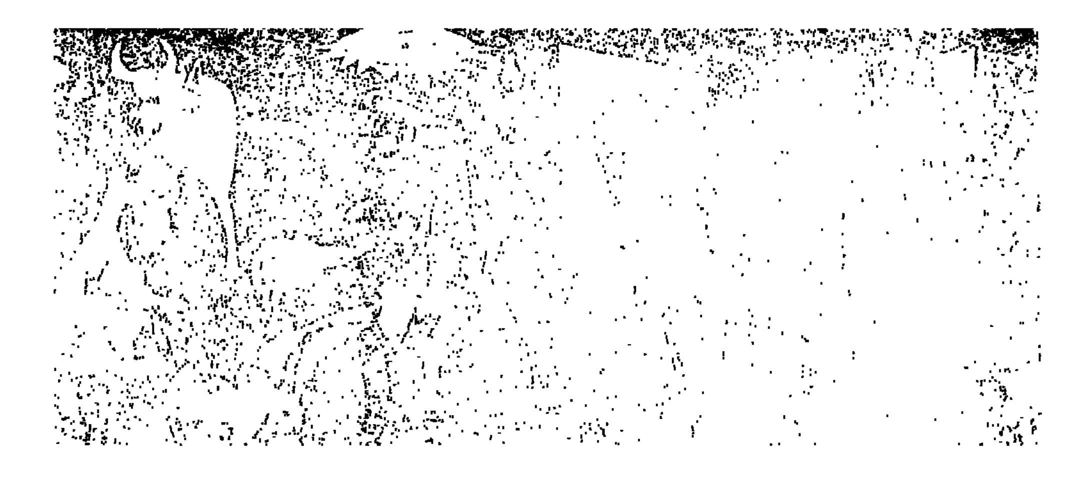
(١٩) بابلو بيكاسو
جرترود ستين (١٩٠٦) .



(٢٠) بابلو بيكاسو   الحياة (١٩٠٣) .

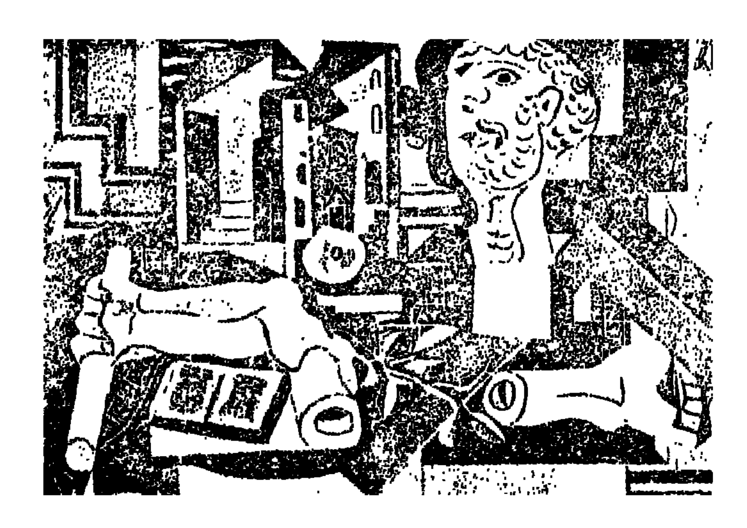


(١٧) بابلو بيكاسو [illegible]
[illegible] (١٩٣١)



(٢١) پابلو پيكاسو - جورنيكا (١٩٣٧) .

(٢٢) پابلو پيكاسو - الأستوديو (١٩٢٥) .





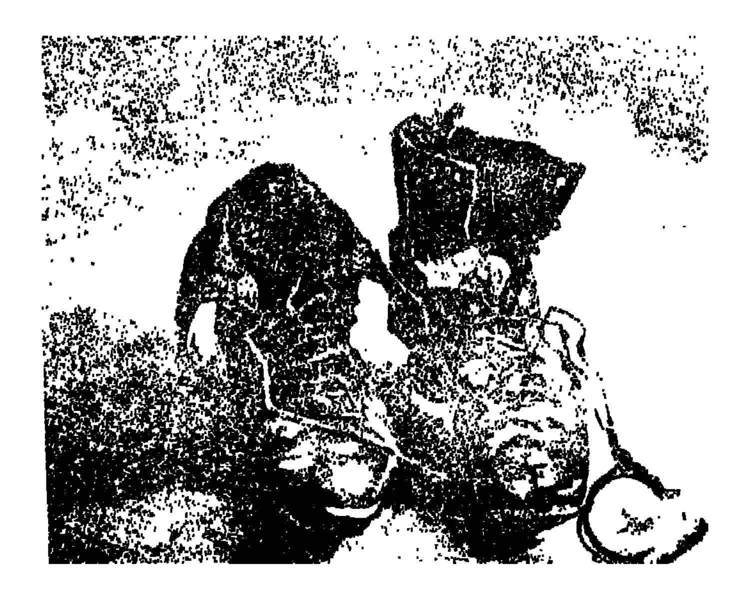
(٢٣) مارك شجال - الموت (١٩٠٨) .

(٢٤) مارك شجال – في الليل (١٩٤٣) .





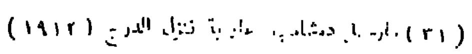
(٢٨) ڤنسنت ڤان جوخ   صبيحة رجل .



(٢٩) [illegible]

[illegible]

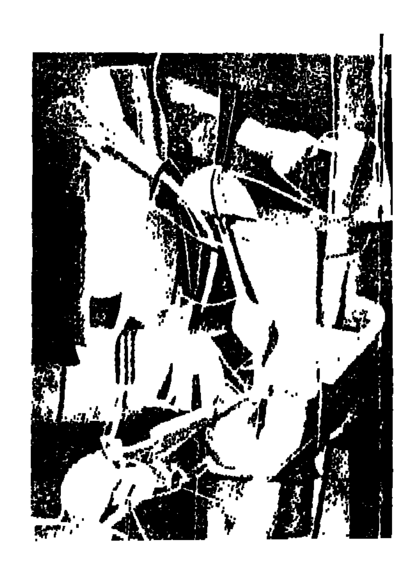




(٣١) مارسيل دوشامب: عارية تنزل الدرج (١٩١٢)



(٣٠) [illegible] (١٩٣٦).



(٣٢) [illegible] (١٩١٤).

(٣٣) مارسيل دوشامب
العبور من العذراء إلى
الزواج (١٩١٢).

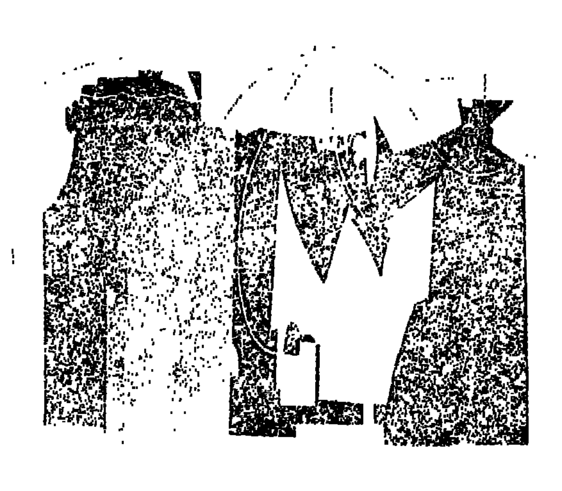
(٣٤) مارسيل دوشامب عجلة دراجة فوق مقعد (١٩١٣).

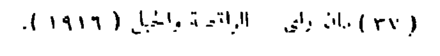
(٣٥) مارسيل دوشامب
موناليزا بشارب (١٩١٩).



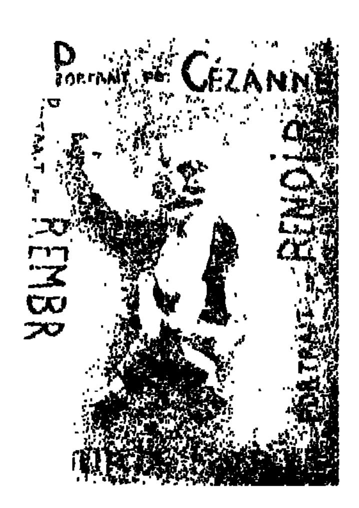


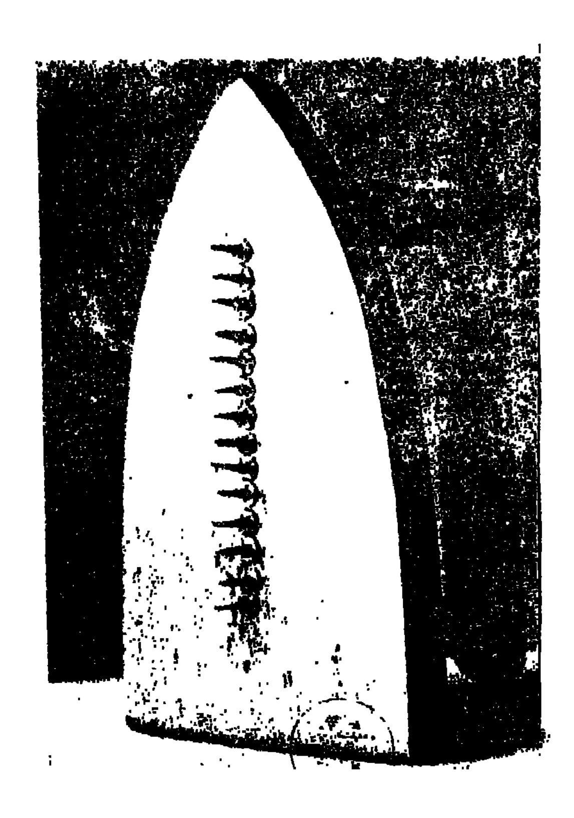
(٣٦) [illegible] (٢٠، ١٩٢١).



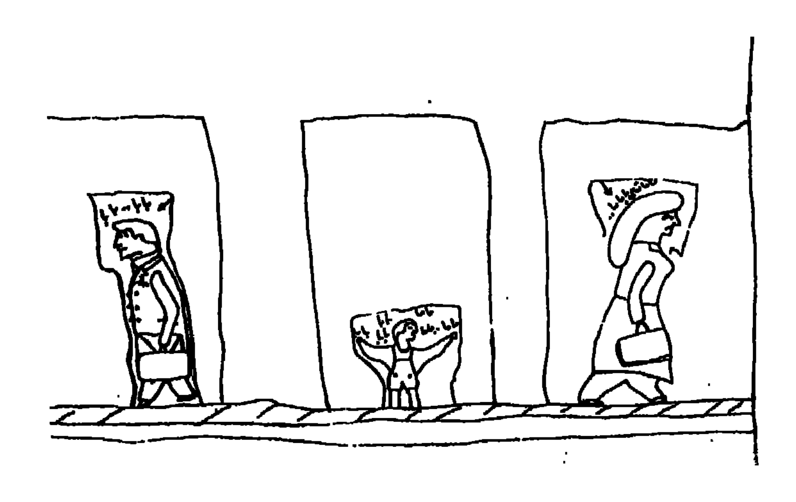


(٣٧) مان راي [illegible] الراقصة والحبل (١٩١٦).





(٣٩) مان راي   مكواه
بنتوءات (١٩٢١) .





- الفن والتحليل
- الرمز والنفس
- ذاتيـــة الفرد
- العلاج بالفن
- تحليل الرسوم
- الأحلام والتعبير
- الجنس والحيـــاة
- الرمزية والسريالية
- الفن والتنفيذ

يشرح الكتاب الصلة بين تعبيرات الأطفال التشكيلية ومضامينها النفسية ، ويكشف الغطاء عن الكوامن المستترة فى ذاتية الفرد والتى لها آثارها فى التعبير الفنى .

وبالتحليل يمكن الوصول الى أغوار النفس ، والعمل بالتالى على تنمية الفرد بصورة سوية .

ان رسوم الأطفال والفنانين تحمل دلالات نفسية تشـــير الى موقف المعبر العقلى ، والوجـــدانى ، والجسمى ، والى تعصباته ، وقلقه ، ولون ايمانه ، واستجاباته عموما للعالم الخارجى ، ويشرح الكتاب أهمية ذلك فى بناء الشخصية .

